هناك.. من سيغيب في غبار السوء والكلام!*

إبراهيم الجرادي *

ما من موجةٍ تخرج من عُبابها إلا لتغسل الأرض من أدرانٍ علقت بها. هنا، تتكشف بسالة العدل عن جمال التضاد، وعن شرف الجسارة التي أعلنت وقوفها الفذّ بوجه الخراب.

وكأنّه آن لهذه المهرة الجريح، أن تصهل.. أن تشق عباب السماء بصوتها الجارح..

آن لها أن تأخذ بزمام الشكيمة، صامدةً وصابرةً، إلى ما يهيئ الدليل للغاية التي تصل إلى تخوم الضوء، هناك، حيث يتولى المصير، بشبابه العارم، أمر المتسلطين، والمتحذلقين، وعبدة المال.. وتندفع إلى مصيرها مثقلة بطمأنينة كاذبة فلول العبيد، الذين اعتادوا الوضاعة طريقاً للمنافع، والرضوخ، للعدوّ واضحاً،

- والعدوّ مستتراً،
- والعدوّ بيْن بيْن،
- سبيلاً لخيانة التراب،
- والتاريخ،
- واللغة،
- والعدل.

أولئك من سلموا زمام الأمر لمن يغرقون في مباهج الوضاعة وترف اليقين الكاذب.

.. **إنه موكب الريح وهو يقتلع الزؤان** والعاقول والهالوك. الريح التي تحدد مصائر القش، اليابس، الجاف الذي يتبدى، لحين، غير ذلك.

إنه ميثاق الأرض مع أبنائها.. الأرض التي لا تنتحب خوفاً إلا على أبناء الحقول، لا أبناء الرخام، من يبنون كميناً لأنفسهم.. حيث لا مجد كاذباً (يتلألأ) في لغة المديح، ولا دوائر تستطيل لتشمل عجول النظام وذنابه.

إنها اليفاعة الجسورة التي ستحدد الضربة التي في مقتل، وتقود الخطا إلى صواري الصواب، ومن خلفها تصدح أناشيد الحرية، ليصبح الطيش.. والبطش.. ميزة المقابضين على وجودهم، والمتشبثين بما يفضح هذا الوجود الخطأ.

والسلوك الخطأ.

واليقين الخطأ.

نعم.. إن أرض الكنانة تنهض من غفوتها الطويلة.

---

* كتبت هذه الافتتاحية بعد سقوط المستبد حسني مبارك.

ينهض النيل فيها، تنهض الغيطان.

ينهض عمال التراحيل. والهامشيون، والفتية الجسورون.

ينهض الشعراء والمبدعون، ينهض أساتذة الجامعات:

[ألف وخمسمئة أستاذ جامعي، يتجهون سيراً على الأقدام من جامعة القاهرة، إلى حيث يصلون: ساحة الحرية/ ميدان التحرير..]

نعم.. التاريخ يصنعه **[ميدان بارز]** معنى ومكاناً.

مئات الإعلاميين، العاملين في مبنى الإذاعة والتلفزيون:

منهم من يتظاهر ضد ما يقول إنه تغطية التلفزيون السيئة للمظاهرات، ومنهم من يستقيل احتجاجاً على الهمجية ومعاداة الشعب..

مصر تنهض من غفوتها، ليتفسخ الفاسد، أمام الكاميرات. وأمام أعين الملايين، يتضاحل كالمستنقع، ويغيب في غبار الكلام، لتعود مصر إلى أمتها

إلى لغتها

إلى تاريخها.

لقد أصبح كل شيء واضحاً بجلاء لا يقبل التأويل:

ـــ **"كفة الجماهير ترجح"**. كما كتبت بصوابية وثقة الإعلامية السورية سميرة **المسالمة** في افتتاحيتها لجريدة "تشرين":

ثمة أسئلة يحفر صداها قلوبنا على ماهية الدوافع الجوهرية، التي دفعت الشارع المصري للانقضاض على السلطة، وعن مدى طغيان السلطة على الدولة، ليس على المستوى المفهومي فقط، وإنما أيضاً على المستوى الإجرائي، أي مدى طغيان السلطة على القانون وعلى مقدرات البلاد، وعلى الحريات العامة و(الحقوق المدنية)، **وقبل ذلك سكوت السلطة على المهانة التي كانت توجه كل يوم إلى الدولة المصرية من أولئك القابضين على خبزها وقوت شعبها وقرارها السيادي الوطني.**

ولعلّ النقاش في هذه المسألة والبحث والكتابة فيها هو واحد من الأمور التي تحتاج إلى مساحة واسعة ودقة بالغة كيلا يسقط النقاش في فخ الموقف السياسي المسبق...

لكن في كل الأحوال فإنه من الواضح والجلي أن اجتماع العناصر المتعددة هو الذي وقف خلف هذه الانتفاضة الجماهيرية الواسعة، إذ إن **الجماهير باتت تشعر بجدية وحساسية عالية أن عيشها ومصيرها وأرزاقها ليست رهناً بدولتها، ولا حتى بالسلطة الحاكمة، وإنما رهن بإرادة خارجية تغولت على الكرامة الوطنية إلى حد لا يطاق.** وترافق هذا التغول مع عناد وإصرار من السلطة على استمرار ارتكاب الأخطاء الفادحة في سياقات متعددة دون أي وقفة للمراجعة والمحاسبة، وتحقيق الإصلاح بأدوات وطنية ذاتية ليس فيها مساحة للتدخل الخارجي والإملاءات الخارجية التي جربها شعب مصر طويلاً منذ منتصف السبعينيات في القرن الماضي.

وتستمر الأستاذة **سميرة المسالمة في** التوصيف فتقول:

إذاً، ما حدث بكل وضوح يمكن اعتباره **انتفاضة الكرامة الوطنية**، وإن تبدت في بعض المظاهر وكأن الانتفاضة هي انتفاضة مطلبية، **ذلك أن السلطة هناك كانت قد** رهنت مفهوم **القرار السياسي** في الشأن الداخلي والخارجي، على حد سواء، للإرادة الأجنبية، وصار من المتعذر إلى حد الاستحالة، الفصل بين ما هو داخلي وما هو خارجي، **وبات كل مواطن مصري يشعر بهذا الارتباط المثقل بالمهانة والإذلال الذي بلغ درجة** التعمد من الخارج ومن السلطة ذاتها في أن معاً..

انتفاضة الشعب المصري مباركة مهما طالت ومهما تأخر حصادها، وستبقى تضحياتها ودماء شهدائها وجرحاها تخط الطريق أمام القادم لحكم مصر، **وتعلن للأميركيين والصهاينة أن المعادلة في منطقتنا تحدد نتائجها كفة الجماهير العربية، التي أعلنت بثورتها في مصر وقبلها في تونس انتهاء قدرة الجسد العربي على تحمل الضغط بكل مقاييسه، معلنة أن العاصفة ستجتاح كل أركان الأنظمة المرتهنة للمشروع الأميركي ـ الصهيوني في عالمنا العربي".**

[سميرة المسالمة "تشرين" ٦ شباط ٢٠١١م].

أما المتحنِّلون الذين يتباكون كذباً على المتاحف، خشية ،على كنوزها من (الرعاع)، فهم حراس الخديعة، بأشكالها المتسترة والمفضوحة. المستفيدون هنا أو هناك من الخلخل والخطل وأسباب العثرات، أولئك الجاهلون الذين يتجاهلون الحقائق التي لا تستعصي على التفسير: أن لصوص المتاحف هم من يعرفون أسرارها ومداخلها وردهاتها. وأن لصوص البنوك هم من يملكون مفاتيحها، ويعرفون خزائنها، ويفتحون، بهدوء العارف! أبواب أقبيتها. فالنهب من مكائد العارفين بمداخل النهب.

كل شيء صار واضحاً لا يحتمل التأويل والتأجيل:

* رطانةٌ سياسيةٌ قائمة على وهم استقرار سياسي كاذب. وسلطة تتزيا بمطامعها، التي ستقود حتماً إلى تصدع لا يمكن احتواؤه، وإلى صورة للمتسلط خادعة وملعونة.

* ثقة بـالنفس كاذبـةٌ واستقرار كـاذبٌ تدعمـه مظاهر ضـالّة ومضللة، تقوم على أرضيـة هشـة، يغلي، كما وصـف أحد الكتـاب التقدميين، تحتهـا البركان.

* قلـــق إســـرائيلي، وتحايـــل أمريكـــي، مفضوحان بادعاءات تجاوزتهما الساحة.

مـاذا علـى الثقافـة إذا؟ مـاذا علـى المبـدعين؟ ماذا عن الموقف الذي ينسج من إيمـان بـالأرض والإنسان؟.

الصمتُ شهية الخائف، تفاحة الخطيئة..

فليعلن كل ذي يقين حكمته التي لا تموت.

وليـدرك كـل ذي غايـةٍ متعـة الهتـاف الـذي سيمضي إلى آخره،

مشتعلاً وتاريخه بالناس.

طوبى لتلك الأرض!

طوبى لذاك الحشد!

طوبى!!

□□

السرد والوصف وبويطيقا الرواية (النقد الروائي عند جابر عصفور)

د. عبد الله أبو هيف*

اتجه الناقد المصري المعروف جابر عصفور إلى النقد الروائي في ثمانينيات القرن العشرين، إثر استغراقه في نقد الشعر بخاصة ونقد النقد ونظرية الأدب بعامة، واعتنى لأول مرة بروايات الأديب نجيب محفوظ، وكتب عن نقاده في مجلة "فصول" (ابريل ١٩٨١) وعن "عالمه" في محاضرة ألقاها في العاصمة الإسبانية مدريد في شهر (أكتوبر ١٩٨٩)، وما لبث أن رسّخ مكانة الرواية في الأدب العربي الحديث، فقد تصدرت الأجناس الأدبية في النصف الـاني من القرن العشرين، بوصفها "مرآة المجتمع المدني الصاعد، وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه التي لا تزال إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف، متواصلة مع تراثها السردي العربي في أبعاده المناقضة للإبداع والنقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة التي قاسمتها الهموم نفسها" (ص١٢)، وهذا ما أطلقه جابر عصفور في كتابه المتفرد "زمن الرواية" (الصادر عام ١٩٩٩) الراصد لقضايا الرواية العربية من نشأتها في القرن التاسع عشر وتشكلاتها وتطوراتها حتى أصبحت ديوان العرب المحدثين ، والإبداع الأكثر تمثيلاً للعصر الحديث وتعالقاته التاريخية والواقعية والثقافية.

١ ـ صدارة الرواية:

افتتح **جابر عصفور** الكتاب بحديثه عن الأجناس الأدبية وتعبيراتها الفكرية والفنية، وإقبال الأدباء على كتابة الرواية في بداية النهضة العربية الحديثة، دفاعا عن عقل الاستنارة وتجسيداً لقيم الحرية والعدالة والتقدم، منذ أن نشر الشيخ **رفاعة الطهطاوي** "تخليص الإبريز" عام ١٨٣٤،

* باحث وناقد من سورية. أستاذ النقد الأدبي الحديث بجامعة اللاذقية.

وفرنسيس **فتح الله المراش** "غابة الحق" عام ١٨٦٥. وغدت الرواية، في نشأتها، "تجسيداً لعقلانية الاستنارة التي ابتنى عليها مشروع النهضة في محاولته تأصيل الوعي المدني وإشاعته بين أبناء الأمة" (ص١٣).

احتلت الرواية العربية موقع الصدارة في الإبداع الثقافي برمته، لتجسيدها فعل التحرر الخلاّق للوعي الفردي والجمعي من جهة، ومواجهة قمع التيارات الاتباعية السائدة من جهة ثانية، وطرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذري من جهة ثالثة، بما أن زمنها "هو زمن الإشارة التي تعني أولوية العقل في إدراك المعرفة، وتقبل منطق العلم في تحديث العالم، وتحرر الفكر الذي يضع كلّ شيء موضع المساءلة " (ص١٨)، وأسهمت هذه الأسئلة "في انتقال المجتمع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن وهاد التخلف إلى ذرى التقدم" (ص١٨) ، وتبدى ذلك في القمع والعنف لعدد من الروائيين العرب، وأورد المثال الموجع وهو جريمة الاعتداء على رمز ثقافي عربي هو نجيب محفوظ "منارة الرواية العربية الحديثة"، لاتهامه الجائر فيما كتبه في روايته **"أولاد حارتنا"** عن الإسلام، بينما ينتسب تفكيره الروائي إلى العلم والحقائق لدى ترميزه لـ "عرفة" في الرواية المتميزة. وأشار إلى ولادة روايات عربية كثيرة من جحيم القمع وإبداع المقاومة والمواجهة، حتى تفجرت رواية السجن ورواية الغربة ورواية المنفى لتوصيف القمع والعدوان والعنف والفساد والهموم المؤرقة الضاغطة على الوجود العربي برمته، وتصور في ختام المفتتح أن زمن الرواية العربية، " هو الذي يجعلنا نصفها بأنها ملحمة العرب المحدثين في بحثهم عن المعنى والقيمة في عالم يهتز فيه المعنى، وتضطرب القيمة" (ص١٩).

عالج **جابر عصفور** النثر القصصي وتطوراته **من التقليد إلى التحديث، وبزوغ فن الرواية وتلوينات مستوياتها السردية، كالاستنارة والعقلانية والملحمية والتأرخة وغيرها. وأوضح دلالة منح جائزة نوبل للآداب لنجيب محفوظ**، على أنها "كاشفة عن بنية الوعي العربي المعاصر، في أكثر من مستوى من مستويات خطابه السياسي والاجتماعي والثقافي" (ص ٢٥ – ٢٦). والدلالة الأولى أن **نجيب محفوظ** روائي، وليس شاعراً، والدلالة الثانية إكمال التفسير لدى ميل اتجاه الجائزة العالمية إلى مبدعي الرواية بشكل عام، فقد منحت الجائزة للروائيين بالدرجة الأولى، وأكدت الدلالة الإحصائية أن الغالب على حركة الترجمة هو فن القصة – الرواية ، واقترانها بالدلالات العامة لجائزة نوبل، "من حيث هي مؤشر على الاستجابة القرائية لحركة الإبداع العالمي، فنحن نعيش في عصر النهضة وزمنها" (ص٣٥).

ثم أفصح **جابر عصفور** عن مسوغات عصر الرواية في النظرية الأدبية، على أن الرواية العربية باحثة عن الهوية، "وتقاطعت علاقات الذات القومية بتراثها العربي مع علاقاتها بحاضر الآخر الغربي داخل فضاء الرواية العربية" (ص٣٨)، وغدت الرواية فن المدينة العربية الحديثة وتواصلها مع التريف في الوقت نفسه، على أن القرية هي "المعبر إلى المدينة، أو امتدادها، أو مجلس الأصداء التي تتردد بها أصوات المدينة، أو المفعول الذي يتعدى إليه فاعل المدينة" (ص٤٥).

مثلما زاد هوس التغير في علاقته بملحمة البحث عن الهوية في أبرز الروايات العربية. وأبان مقومات الرواية ومنظوراتها التي جعلت العصر زمن الرواية، وقد انقسم المجال المعرفي العام، برأيه، إلى مجالات فرعية مثل علوم السرد والوصف وبويطيقا الرواية ودراسات الزمن والمكان ..الخ، وتتضافر هذه المجالات داخل الإطار الدلالي " لمنظور التبئير في علاقات تضع الأطراف المتجاوبة والعناصر المتنافرة في شبكة متوترة الأبعاد والمكونات" (ص٥٤)، وتفجر كذلك عنصر الشعرية في الرواية التي تنطق زمن الرواية، إذ تهيمن الشعرية على الوظائف في الرواية، وتألقت "رواية البوح التي يجاوز معناها معنى رواية السيرة الذاتية وإن احتواها، كلها أو بعضها" (ص٥٦)، وانتشرت هذه الرواية في الأدب المعاصر إلى حدّ كبير. وجعلت الرواية بالمؤلف المعلن والمؤلف المضمر لتجلي مرايا الوعي واللاوعي، وللإيماء عن الخصائص الدالة، وتزامن محتويات الوعي، والتقابل بين الشعري واللاشعري في البنية الحوارية التي تجعل الرواية "قادرة على تجسيد سياق متواشج من النغمات والاتجاهات والموازيات والتقابلات التي لا حدّ لعلاقاتها التكوينية" (ص٥٩).

تولدت لحظة المفارقة الجذرية بين حلم الرغبة وجهامة الواقع الذي يجهض الرغبة في زمن الرواية، وظهرت تقنيات السخرية والمعارضة الساخرة أو الدعابية، والرمزية...الخ، لإقصاء عيون التعصب وقمع كل محاولة لتحرير الخيال الروائي، حتى أن الرواية العربية حفلت بالمرونة النصية في الرواية الواقعية، ثم في الرواية الطبيعية بلوغاً لرواية الحداثة وما بعدها.

٢ ـ تاريخ الفن الروائي العربي:

عرض **جابر عصفور** لتاريخ الفن الروائي العربي وعلاماته المميزة، فقد عوملت بالتقليل من شأنها في النصف الأول من القرن العشرين، ثم

تقدمت الرواية العربية في النصف الثاني من القرن نفسه إلى شموليتها للوعي الذاتي الخاص والعام، ومع حصول **نجيب محفوظ** على جائزة نوبل، دخلت الرواية العربية إلى الأفق العالمي، مما دعاه إلى الإشراف في جامعة القاهرة عام (١٩٨٩) على أول مؤتمر قومي ينعقد في القاهرة عن الرواية العربية تكريماً **لنجيب محفوظ**، فقد هيمن الشعر على الدراسات الأدبية العربية لعقود عديدة. وأشاد بجيل **سهير القلماوي** التي كانت أول من منح دراسة الرواية العربية شرعية الوجود في الجامعات العربية، وأولها إشرافها على أطروحة الدكتوراه **لعبد المحسن طه بدر** بعنوان "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨"، وذكر الملتقيات السابقة اللاحقة للنظر في الاهتمام بمكانة الرواية العربية العالية، مثل ملتقى "الرواية العربية: واقع وآفاق" المنعقد في المغرب بإشراف **محمد برادة**، وندوة مهرجان قابس الدولي بتونس "الخطاب الروائي بين الواقع والايدولوجيا"، وتناول النقاد والاكاديميون والروائيون الكتابة النظرية والتطبيقية عن الرواية العربية منذ سبعينيات القرن العشرين، وأشار إلى مثل هذه الكتابات في مصر وتونس والعراق، وخصّ محسن الموسوي بتقدير كتاباته عن الرواية، ولا سيما محاضرته "عصر الرواية: مقال في النوع الأدبي" عام ١٩٨٥ في بغداد، لأنه أكد فيها أن النوع الأدبي للرواية أثبت قدرة خاصة "على أن يكون في مقدمة الأنواع الأدبية وأكثرها ذيوعاً، وأن الرواية تقدر على تحمل نبض العصر الذي هو نبض التغير" (ص٧٤)، وأصدر محسن الموسوي كتابه "عصر الرواية" سنة ١٩٨٦، وأطلق **علي الراعي** على الرواية العربية صفة ديوان العرب المحدثين، "مستخدماً جذر الاستعارة نفسها التي استخدمها **نجيب محفوظ** حين تحدث منذ ما يزيد على خمسين سنة، عن الرواية بوصفها الفنّ الجديد الذي يوفّق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال" (ص٧٦).

أفصح **جابر عصفور**، أكثر من مرة، عن مكانة **نجيب محفوظ** في ترسيخه الفن الروائي العربي، وروى فرحه الغامر، بنيله جائزة نوبل، وأنه انطلق **وغالي شكري** في الطرقات كالمجانين من الفرح، واتفقا على اللقاء مع أصدقاء آخرين في مكتب صديقهما **فاروق خورشيد** بباب اللوق، للاحتفال **بنجيب محفوظ**، وأقرّ أن الرواية العربية لم تكن مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فناً بلا جذور في الميراث الحديث أو القديم، وعدّد دلالات فوزه بهذه الجائزة، وهي ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق، وشيوع الرواية العربية في الخطاب الأدبي العالمي وتزايد حضورها الواعد في المشهد الإبداعي الشامل للكوكب الأرضي، وبروز كتابة المرأة إبرازاً خاصاً، ودفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقة، أو الإسهام في شيوع الرواية العربية عالمياً إلى أبعد مدى، وحضور الرواية العربية في العواصم العربية كلها، وأن **نجيب محفوظ** أصبح الرمز الساطع للاستعارة الإبداعية التي أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، و"الرمز المضيء للابداع العربي الذي يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلاً عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام " (ص٨٣)، ووجه تحيته إلى **نجيب محفوظ** في عيد ميلاد نوبل العاشر (الجائزة)، "تأكيداً لحضور العقل العربي في حركته المتمردة، خصوصاً في تأبيه على قوى الإظلام والتخلف والإتباع حلماً بالمستقبل الواعد الذي يستبدل بالضرورة الحرية وبالاتباع القديم الابتداع الجديد " (ص٨٤).

٣ ـ التنظير الروائي:

اعتنى **جابر عصفور** بمسائل التنظير القصصي والروائي في النقد الأدبي العربي الحديث من الترجمة والتعريب إلى التأليف على وجه الخصوص، ونظر في "نظرية الأدب" عند **جوناثان كوللر**، على "أن دراسة السرد أصبحت فرعاً ناشطاً، فعالاً، يمارس تأثيره اللافت في مجال النظرية الأدبية بوجه عام" (ص٨٧)، فقد أصبحت دراسة الأدب تعتمد اعتماداً متزايداً على نظريات البنية السردية بلغة كوللر.

وألمح إلى المصادر الأخرى الرئيسة مثل نظرية الأدب "لرينيه ويليك وأوستن وارين، وأشار إلى أن واضعا الكتاب أكدا أن الحضور مستقل ومتزايد لنظرية السرد Narratology، وصار هناك تاريخ واسع وتنظير دقيق لهذه النظرية، وذكر أن "دائرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة" (الصادرة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة ١٩٩٣)، قالت: إن المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل البنيوية، والثانية هي المرحلة البنيوية خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات، والأخيرة هي مرحلة ما بعد البنيوية المنفتحة على نظريات السرد الحديثة وما بعد الحديثة، كما تجلى ذلك في تحليل السرد الأسطوري عند **كلود ليفي** شتراوس في كتابه "الانثروبولوجيا البنيوية" (١٩٥٨)، وفي معرفة منهجيات السرد وأبعاده عند **والاس مارتن** في كتابه "نظريات السرد الحديثة" (١٩٨٦)، وأشاد بنموذج التفسير التاريخي للسرد بوصفه المنطق الأعمق للمنظور القصصي والروائي، "أي الطريقة التي تظهر بها القصة كيفية حدوث شيء من الأشياء، واصلة بين الموقف الاستهلالي للحدث وتتابعه ونتيجته بطريقة تؤدي معنى من معاني الوجود" (ص٩٢).

أوجز حديثه عن التنظير الروائي، على أن ممارسته النقدية حاملة لأبعاد النظرية الأدبية بعامة وعلم السرد بخاصة، فقد سبق أن ألف كتابه "**نظريات معاصرة**"، **وأصّل** فيه نظرية التعبير من حيث لوازمها وتطويرها واختلافاتها، اهتماماً بالنقد الموضوعي السردي الذي يجمع بين معطيات النقد الجديد وبين خصوصيات علم السرد دون قطيعة مع الموروث السردي، وناقش البنيوية التكوينية التي أطلقها لوسيان غولدمان، وعرّبها باسم البنيوية التوليدية Structuralism Ge'ne'tique وركز على تعبيراتها عن رؤية العالم والوعي الممكن في الفضاء الروائي وبنيته الفنية، على أن هذه التعبيرات لا تتلازم مع الأدلجة الماركسية، بل تفصح عن المحتوى الروائي عند تحليل مبناه. وناقش ثلاثة جوانب رئيسة داعمة للمنظور الروائي من داخل البنية النصية، وهي ممارسة البنيوية التوليدية واختلافها عن التحليل النفسي وسواه من الاتجاهات الرؤيوية التي تقتصر على التدليل بعلمها، مثل النقد النفسي والنقد التاريخي والنقد الواقعي..الخ، بالإضافة إلى مساءلة هذه البنيوية التوليدية عن الأفكار والمفاهيم والتصورات والنظريات والشخصيات في أي زمان ومكان وفق الأدلجة الماركسية فحسب، ونادى "الناقد العربي المعاصر طرفاً فاعلاً في حوار خلّاق، يسهم في تأسيس أصول نظرية وممارسات تطبيقية عميقة الأثر في تجديد النقد الأدبي العربي، والتحول به عن أفق التبعية والاتباع إلى أفق الاستقلال والابتداع" (ص ١٨٥).

هذا هو جوهر تنظيره النقدي الروائي الموازي بين التراث العربي وتراث الإنسانية من جهة، وبين البنية الروائية ومحتواها من جهة ثانية، وبين تماثل تشكلات المبنى وتبئيره لإبراز المعاني والدلالات من جهة ثالثة.

وأثرى هذا الجوهر التنظيري تحليله للبنيوية والشعرية على أن التشكلات السردية هي منبع رؤى العالم ووعيه، ربط النظرية بوعيها أيضاً، ووعي النقد الأدبي بنفسه، وحدد مستويات اللغة الشارحة والنقد الشارح، وأهمية النظرية ودلالتها وصحوتها، على "أن الوعي النقدي جزء من العالم الاجتماعي الفعلي الذي نعيش فيه" (ص ٣٤٦)، أي أن التنظير النقدي الروائي مرهون بتعالقات النظرية والتطبيق في الممارسة النقدية دون قطيعة معرفية بين التأصيل والتحديث.

وهكذا، جاء تنظيره الروائي أكثر أصالة وتحديثاً وابتعاداً عن مجرد تطبيق هذا الاتجاه النقدي أو ذاك، إذ نقرأ تأصيله للنقد الروائي نظرياً وتطبيقياً.

٤ ـ رواد السرد:

تناول **جابر عصفور** بالدراسة والتحليل رواد الفن القصصي من خلال إصدار المجلس الأعلى للثقافة في مصر، سلسلة عن هؤلاء الرواد، وتكليف **صبري حافظ** بالإشراف عليها، ومنهم **فرنسيس فتح** الله مرّاش، **وسليم البستاني، وعلي مبارك، وفرح انطون، والمويلحي، وأليس البستاني، وزينب فواز، ولبيبة هاشم، وأحمد خير سعيد، ومحمود طاهر لاشين، ويحيى حقي، ومحمد لطفي جمعة**، وأكد أن نشأة القصة العربية مرتبطة إلى أبعد حدّ بحركة الاستنارة العربية.

وأوضح أن الرواية تصدرت على القص، مثلما نظر الرواد إلى فتور القصص وضعف فنها. ثم مهدّ الرواد الطريق للأجيال اللاحقة بفضل نجيب محفوظ وإبداعه الفذ، وقد رأى في القصة شعر الدنيا الحديثة الزاهرة بإبداعات العلم وكشوفه، و"فتحت أمام الأجيال التي تعلمت منه حرية التجريب وتنوعه ما أضاف إلى عوالمه الباهرة" (ص١٢٧).

وتوقف عند تجربة **محمد حسين هيكل** ومواقفه من الأبعاد السياسية في كتاباته، مما باعد، مثل كتّاب كثيرين، بينه و"بين التفرغ لفن القص والانقطاع له رغم أهميته التي ظلت تلح على وعي هيكل (ص١٣٨).

أبرز **جابر عصفور** حضور المرأة في القصّ من خلال مناقشته لما كتبه **محمد عبد الله عنان**، في توصيف علاقة فن القصة بالمرأة في الشرق، وأهميته في تأصيل إمكانات الحوار، وممارسة حق الاختلاف، والمغايرة، والتسامح إزاء التجريب والمغايرة، وتشجيع الحوار في مستوياته السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية " (ص١٤٨).

شرح تنازعات الأجناس الأدبية من الشعر إلى الرواية عند مناقشته لكتاب **عباس محمود العقاد** "في بيتي" (١٩٤٥)، فقد "ظل العقاد على إيمانه التقليدي بأولية الشعر وتدني القصة بالقياس إليه" (ص١٦٥)، وحاوره في هجومه على القصة توكيداً على تصدر الرواية للأجناس الأدبية كلها، واستعاد ما كتبه **نجيب محفوظ** في الرّد على العقاد. في مجلة الرسالة (العدد ٦٣٥ ـ ٣ سبتمبر ١٩٤٥)، وأدغمه في الكتابات النقدية اللاحقة المنافية لهذا الهجوم، وأورد نماذج **لأحمد إبراهيم الهواري** في كتابه "مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث"، ونظر ملياً في المجادلة العقادية إزاء منطقة المسكوت عنه، وشرعية الفن القصصي، والتواصل بين زمن الرواية وزمن العلم، والوعي بالتفكير الروائي، ومعرفة روح العصر، على أن فنّ القص، وأوله الرواية، هو "الأداة الصالحة

للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها "(ص١٩٢).

لقد تقصى سمات الفن الروائي العربي ومزايا إنتاج الروائيين، وتأثيرهم على صدارة الرواية واحتضانها للرؤى الفكرية والفنية الفعالة في وعي الذات والعالم والواقع والتاريخ.

٥ ـ الرواية السيرية:

حلل **جابر عصفور** الرواية والسيرة الذاتية وتأطيرهما السردي والفني على أن "كتابة السيرة الذاتية هي فن الذاكرة الأول، لأنها الفن الذي تجتلي فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو غير مباشر، مسترجعة هذه الحياة في امتدادها الدال "(ص١٩٥)، وتنقسم الذاكرة إلى ثلاث ذوات، ذات فاعلة للتأمل، وذات منفعلة به، وذات موضوع هي مفعول لنفسها، في الفعل الجذري للتعرف الذي يضطر فيه الوعي إلى مواجهة نفسه كي يستعيد توازنه. وتعزز هذه اللحظة المتوترة العلاقة بين الوعي والذاكرة، وتوقف عند دلالات الذاتية الخاصة والعامة لدى النظر بين القصّ والتاريخ، وصفات التحقيق Faction والتخييل Fiction، ويقوم الوعي باستكمال تأويل هذه الدلالات "في فعل التأمل الذي هو فعل الكتابة بأكثر من معنى" (ص٢٠١). ويفضي ذلك إلى أن السيرة الذاتية الروائية " شهادات فردية ذات دلالة هامة في الكشف عن علاقات عصر من العصور، من وجهة نظر شخصيات فاعلة في هذا العصر أو منفعلة به ، الانفعال الذي يبين عن منحنى كاشف للعصر" (ص٢٠٤)، وأدغم تحليله بأمثلة عربية من روايات السيرة الذاتية، جعلت كتابها "على درجة عالية من اليقظة الرقابية لما قد يندفع إلى وعيه من الحمم البركانية للاوعي الجنسي أو الديني أو حتى السياسي" (ص٢١١).

وفرّد الآراء حول الأدبي والتاريخي في رواية السيرة الذاتية، على أنها نوع من التاريخ الفردي الذي يتصل بالتاريخ العام، ويحقق تفاعل الذات والموضوع، وينمي الوظيفة الإشارية للغة، وثمة خصائص لرواية السيرة الذاتية أبرزها الحدود المرنة إزاء القص التخييلي، والعلاقات الداخلية في التحفيز وتداوليته، والمرجعيات التاريخية، والتداخل بين اليوميات والحوليات والمذكرات والذكريات والاعترافات والتداعيات والانطباعات والرحلات والمشاهدات والشهادات، وهذا واضح في العتبات السردية أيضاً شأن "أوراق العمر" أو "**حصاد السنين**" أو "البحث عن الزمن" أو استعادة بعض الأحداث "على مقهى الحياة".

وانقلب ضمير المتكلم فيها إلى ضمير للغائب لتعضيد قوة التداولية في نمطي الإحالة في الميثاق المرجعي ما بينهما، وبما يقوّي رواية السيرة الذاتية Autobiographical Novel ومدى انطوائها "على حياة كاتبها، بعضها، أو كلها، كاشفة عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التجسيد العيني لأحوال هذه الحياة في تفردها الشخصي " (ص٢٣١).

وصنّف أشكال هذه الرواية السيرية مع منظّري الفن الروائي الألمان بالأساس مثل رواية التكوين Bildungrsroman ، ورواية التربية Zeitroman، ورواية الفنان Kunslerroman ، ورواية الذكريات Remoir-novel، ورواية الاعتراف Confessional novel ، وتتحدد هذه التصنيفات بمدى التعبير عن الذات الخاصة والعامة من انقسام الذات إلى توحدها مع انتماءاتها التاريخية والوطنية في مدارات الحياة المختلفة، وعرض نماذج من روايات السيرة الذاتية العالمية، وتميز تحليله لها بعمق مدلولات الوعي المعاصر فيها، وهو ما أظهره في انبثاق الذات، لدى معالجته للعديد من روايات السيرة الذاتية العربية، وفي رصد الوعي الذاتي، عند نظره في "أوراق العمر" التي كتبها **لويس عوض** على وجه الخصوص، وفي تمعنه لذاكرة الخطوط الفاصلة في كتابة الرواية السيرية، ولا سيما الوظيفية والتخييل والذاكرة، من خلال مناقشته لكتاب **جمال الغيطاني** "الخطوط الفاصلة" أو "يوميات القلب المفتوح"، ويؤدي هذا التمعن إلى "الحدث الذي تستعيده الذاكرة في الوعي، وتلفتنا إلى الوعي نفسه في فعل تأمله الحدث المستعاد، وإلى وعي الوعي بذاته في هذا الفعل، من حيث هو وعي يتباعد عن حضوره ليدرك معنى هذا الحضور، ويرى نفسه من حيث هو ذات، ومن حيث هو موضوع في الوقت نفسه" (ص٣٠٢ ـ ٣٠٣). ويسهم الحضور الرمزي لمرفأ الذاكرة التي تقود الوعي إلى تعرف نفسه في فعل تعرفه غيره، في تحرره وتحريره، سواء في علاقته بنفسه أو علاقته بغيره.

لم يقتصر جابر عصفور على مفهوم السيرة في الفن الروائي، بل اعتنى عناية فائقة بالتشكيلات السيرية في علاقاتها بالمتخيل الروائي، مما يعطي الرواية السيرية، في هذا التأطير، وظيفيتها لرؤى العالم ووعي الذات الخاصة والعامة للروائي مما يعزز الانتماء القومي في أبعاده التاريخية والواقعية والثقافية، وهذا جلي في تنظيره المدهش للرواية السيرية وفي تطبيقه لمستويات الوعي عند معالجته لنماذج متعددة.

٦ ـ العناية بتطور الرواية العربية:

أبدى **جابر عصفور** اهتمامه النقدي والثقافي بالرواية العربية من خلال ظواهر جماعية وفردية، والظاهرة الأولى هو "ملتقى الرواية" بالمغرب عام

١٩٨١، وملتقى "الرواية في مصر والمغرب: قراءة وأسئلة" بالمغرب عام ١٩٩٦، مما دعاه للحديث عن تجربة الرواية المغربية، وتنامي النقد الروائي عنها، ثم خصّ **إدوار الخراط وخيري شلبي** بتقدير فنّهما الروائي وتحليله، على أن الرواية العربية متأصلة وحديثة في الوقت نفسه.

وأكد جابر عصفور على أطروحاته في النقد الروائي في بحثيه "فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة" (مجلة فصول، جامعة القاهرة ربيع ١٩٩٨)، وترسخت رؤاه الفكرية والفنية في بحثه العلمي "ابتداء زمن الرواية... ملاحظات منهجية" (ندوة: الرواية العربية... ممكنات السرد، الكويت ٢٠٠٤) وجاهر في هذا البحث بآرائه عن إعادة تأريخ الرواية العربية التي لم تبدأ مع رواية "زينب" (١٩١٣)، ولا تنتظم مع ما كتبه **يحيى حقي** عن "فجر القصة المصرية" (١٩٦٠)، ولا تفهم حسب تقليدها للغرب وتحكم مؤثراته الأجنبية فيها، ووسع تحليله لابتداء زمن الرواية العربية في القرن التاسع عشر فيما أنتجه عشرات الروائيين العرب أمثال **أحمد فارس الشدياق** (١٨٠٤ ــ ١٨٨٨)، **وفرانسيس المراش** (١٨٣٥ ــ ١٨٧٤)، **وخليل الخوري** (١٨٥٢-١٩٢٧)، **وسليم البستاني** (١٨٤٨-١٨٨٤)، **ويعقوب صروف** (١٨٥٢-١٩٢٧)، **وجرجي زيدان** (١٨٦١-١٩١٤)، **ونقولا حداد** (١٩٧٢ ــ ١٩١٤)، **وفرح انطون** (١٨٧٤ ــ ١٩٢٢)، **ورفاعة الطهطاوي** (١٨٠١ ــ ١٨٧٣)، **وعلي مبارك** (١٨٢٣٣ -١٨٩٦)، **ومحمد المويلحي** (١٨٦٨-١٩٣٠)...الخ. وذكر كاتبات عربيّات أقبلن على كتابة الرواية أمثال أليس البستاني (١٨٦٠ ــ ١٩١٤)، **ولبيبة هاشم** (١٨٨٠ ــ ١٩٤٧)، **وزينب فواز العاملية** (١٨٦٠ ــ ١٩١٤)...الخ.

وحلل الخطاب الروائي العربي وتطوره في بداياته وبلوغه للتأصيل بتواصل روائيين مع الموروث السردي من جهة، وللتحديث باتباع نظرية التعبير السردي وتطبيقها من جهة أخرى، على أن تقدير الأثر الأوروبي في الرواية العربية ليس كليا، فهناك أكثر من رواية أقرب إلى الموروث السردي، وأوضح أن ابتداء زمن الرواية لا يفارق "السياق التوليدي لتأصل الوعي المديني المحدث الذي سعت نزعته العقلانية الصاعدة إلى تأكيد أهمية المساواة بين أصحاب العقول في اختلافها، وأهمية التعدد بين أشكال الإبداع في تباينها، كما سعت إلى تأكيد عدم التمييز بين البشر أو إبداعهم على أساس من جنس أو عرق أو عقيدة أو ثروة أو تحيز لنوع أدبي بعينه" (ص١٨)، أي أن الرواية فن يستطيع بمرونة شكله وتنوعه تجسيد تحولات العلاقة بين الطوائف والأجناس والأعراق البشرية، فضلاً عن تحولات الأنواع والوظائف الأدبية والفنية في فضاء المدينة المتحولة أيضاً. وأدى هذا الرأي في تقديره إلى "إغفال عمليات التشكل النوعي للرواية العربية في ابتداء زمنها، ومن منظور استجاباتها إلى شروطها "(ص٢١)، ووافق إلى حدّ كبير على أطروحة **عبد الله إبراهيم** في كتابه "السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة" (٢٠٠٣)، وهي تنقض تفسير نشأة الرواية العربية على أساس من مبدأ الاستعارة من الغرب، وسمّى هذه الاستعارة وهماً " لا يقل ضرراً عن عملية تهميش فن الرواية بالقياس إلى الشعر الذي ظل، تقليديا، فن العربية الأول، وهي عملية ناتجة عن النظرة السائدة إلى الرواية بوصفها التابع اللاحق، الأقل قيمة، والمتأخر زمناً ورتبة "(ص٢٣). ونبه إلى أن "الرواية العربية، منذ ابتداء زمنها، تشكل عودة إلى التغيير وتمثيلاً له، بحثاً عن أسرار التقدم وتأكيداً لها" (ص٢٥)، وعرض تطورات هذا الفن الروائي ومنجزات بداياته على أن ابتداء زمن الرواية يرجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لاعتبارات موضوعية ،على الرغم من هامشيتها كالمسرحية "بالقياس إلى الشعر من منظور الثقافة التقليدية السائدة" (ص٣٠).

ووجد أن مجاوزة دلالة الإحياء "أو البعث" "هي الأنسب في دراسة الفن الروائي، لأن هذه الدلالة "لا تستوعب صفات النهضة، وتختزلها في مدلول ضيق ينفي عنها خصائص المغايرة والمباينة في العلاقة بالأصل من ناحية، والتوجه وجهات مخالفة لهذا الأصل من ناحية مقابلة " (ص٣٠)، وذكر أمثلة لذلك في انفتاح الشعراء الكبار على الثقافات الشرقية، مثلما فعل **محمود سامي البارودي**، وعلى الثقافة الغربية عند **أحمد شوقي**، إذ يوجد إلى الجوار "أفق مغاير، وأنواع أدبية مغوية بوعودها التي جعلت من الشاعر قاصاً وكاتباً مسرحياً، وداعية تغريب في بعض الحالات " (ص٣١).

تميزت عناية **جابر عصفور** بتطور الرواية العربية ضمن مساراتها التاريخية والقومية والثقافية، على أنها لم تخضع للمؤثرات الأجنبية وحدها، كما هي الآراء الشائعة في غالبية الدراسات الأدبية والنقدية والتعليمية حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين، وتأكدت أصالة الفن الروائي العربي المتعاضد مع موروثه السردي وعمق بلاغيته وثراء إبلاغيته في نقده.

٨ ـ قضايا الرواية العربية:

رهن **جابر عصفور** ابتداء زمن الرواية العربية بالتغير وبالنهضة وبفكرهما التنويري ضمن مسعى التأصيل والتحديث في الوقت نفسه، على أن

الرواية هي الحامل الأكبر لحركة الاستنارة العربية، وهذا ما حلله أيضاً في كتابه الهام" مواجهة الإرهاب: قراءات في الأدب المعاصر" (٢٠٠٣)، ودرس فيه أحداث الإرهاب وتجليات القمع في أعمال أدبية وفنية، غير أن الأعمال الروائية هي الأكثر، ومهّد لها بتناول الروايات الريادية وروايات **نجيب محفوظ**، ثم خصص التحليل المعمق لروايات "الزلزال" و"الشمعة والدهاليز" **للطاهر وطار**، و "**المهدي**" **لعبد الحكيم قاسم**، و "**الأفيال**" **لفتحي غانم**، و "في بيتنا رجل" **لإحسان عبد القدوس** التي تحولت إلى فيلم باسم "في بيتنا إرهابي".

يمازج **جابر عصفور** في نقده الروائي بين الأصالة والتحديث، وبين التنظير والتطبيق، فقد انبعث تفكيره النقدي من الخصوصيات الثقافية الموروثة وتواصلها مع تراث الإنسانية، وأورد تجليات القمع الكثيرة المنسربة في عناصر التراث العربي، وسبق أن عالجها أيضاً في بحثه عن "بلاغة المقموعين" (مجلة الف، الجامعة الأمريكية، سبتمبر ١٩٩٢)، وأضاء تأصيل السرد القصصي، تراثياً، في مواجهة القمع واحتجاجاً عليه، وتابع تأمل القمع في صوره الروائية الحديثة في كتابه السابق" زمن الرواية"، على "أن الرواية العربية لم تتوقف عن تحرير مبدعيها من سطوة كل سلطة تمارس القمع أو الإرهاب باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق، أو حتى التقاليد الأدبية" (ص١٢ ــ ١٣).

لم يفرّق جذرياً بين القمع والإرهاب في ذلك السياق، فالقمع قهر وإذلال وإجبار، والإرهاب تخويف وترويع وتفزيع، وكلاهما يلتقي في دلالة ممارسة العنف التي تتعدد أسبابها، ويختلف الفاعلون لها، أو يتباين المنفعلون بها، لكن لا تختلف نتائجها، والقمع "علامة على استنصال إمكانات الحراك الاجتماعي "(ص١٤)، والقمع الفكري كالإرهاب الفكري، وأنه وجهان، وجه يتصل بالدول المستبدة التي تفرض الإجماع والإذعان بالقوة، رافضة الحوار، والوجه الآخر "يتصل بممارسة الأفراد أو الجماعات الموازية للدولة، والمنفصلة أو المستقلة عنها في الأهداف والغايات " (ص١٧)، ولا يختلف القمع الديني عن القمع الفكري، وتتلازم مجالات التعصب والإرهاب، إذ واجه الأدب العربي في كل عصوره أشكال القمع المقترنة بالإرهاب، نداء للحرية والعدل والشورى أو الديمقراطية بديلاً عن شروط الضرورة والظلم الاجتماعي والاستبداد السياسي، وتمثلت هذه النداءات في المقاومة وأساليبها عبر التاريخ، وذكر أول مثال روائي لها في رواية نجيب محفوظ "أولاد حارتنا" التي قاومت رمزياً ظواهر القمع الفكري والاجتماعي والسياسي، "وبدأت من حيث انتهى تراثها السردي في تاريخنا العربي الإسلامي، وأضافت إلى الوعي بميراثها منجزات العالم الإبداعي المعاصر "(ص٢٣).

تنوعت المقاومة بمواجهة الإرهاب الديني والمجموعات الأصولية في جرائمها الإرهابية، وكشف في كتابه "ضد التعصب " (٢٠٠٠) ما حدث لأمثال **نصر حامد أبو زيد وحسن حنفي وسيد القمني ومارسيل خليفة وأحمد البغدادي وليلى العثمان** وغيرهم من المفكرين والمبدعين العرب الذين امتدت إليهم حراب الإرهاب الديني .

وأكد أن بؤر الإرهاب ما تزال قائمة وفاعلة، وتتوجه إلى أمثال هؤلاء المفكرين والمبدعين بوصفهم هدفاً لا بد من القضاء عليه، " فوجودهم منافٍ لوجود الإرهاب، ومضاد له، وذلك بحكم طبيعة الفكر والإبداع التي لا تتأصل إلا بالحرية، ولا تتأسس إلا بالتمرد على شروط الضرورة " (ص٢٦-٢٧).

تركز تحليله لمواجهة الإرهاب لدى المبدعين الكاشفين بإبداعهم عن آليات الإرهاب ودوافعه، خصوصاً عندما يضعون شخصيات الإرهابيين وأعمال عنفهم الوحشي في مرايا الأنواع الأدبية والفنية، مثل السينما والمسرح والرواية والقصة والمسلسل التلفزيوني، وغيرها من إبداعات المرايا التي تؤدي دوراً مزدوجاً ، وذهب إلى أن **نجيب محفوظ** هو أول من حاول الكشف عن العقليات المحافظة في تأويلاتها الدينية، مسلطاً الضوء عليها من حيث هي مولدات للقمع الديني، وتبعه في ذلك الطاهر وطار **ويوسف إدريس وفتحي غانم وعبد الحكيم قاسم** ومبدعون آخرون، وأكدت أعمالهم الإبداعية المواجهة للإرهاب " المخاطر التي لا تزال تترتب على الإرهاب الديني، ولا تزال تتكرر بأشكال متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وذلك على نحو تدميري يفرض تزايد مقاومتها بالإبداع الذي تتحدى أنواعه ممارسات الإرهاب " (ص٣٣).

أثار **جابر عصفور** مجموعة من الأسئلة أولها غلبة الكتابة الروائية بالقياس إلى الشعر، وثانيها قلة المكتوب أدبياً بوجه عام في مواجهة الإرهاب الديني بالقياس إلى المكتوب عن أشكال الإرهاب المدني والعسكري والمجتمعي، وثالثها أن مقاومة الإرهاب الديني ظاهرة أحدث من ظواهر الإرهاب الأخرى، ورابعها ملاحظة "الحساسية الدينية الغالبة على المجتمعات العربية التي لا تزال تحكمها ثقافة تقليدية، نقلية، سلفية، لا تقبل مناقشة الأمور الدينية بحرية، أو حتى بما يشبه الحرية " (ص٣٤).

ثمة أسئلة أخرى عن الخوف المترسخ والمتأصل في نفوس كثير من الكتاب، لئلا

يتعرضوا لأشكال التعصب الديني وعن "الخوف من الاعتراف بالحقيقة التي يراها الجميع، ولا تريد أن تراها أو تُريها أعين القائمين على أجهزة الإعلام "(ص٣٥).

وعلل خياراته للأعمال الأدبية والفنية المدروسة تعبيراً عن تقديره النقدي لجسارتها، وكشفاً عن دورها الإبداعي والفكري، على أن مثل هذه الأعمال قاومت الإرهاب الديني، وواجهته، واعتنى بقيمها الجمالية والفكرية، وأقر أن كتابته النقدية عن هذه الأعمال " موقف مواز، يمضي في الاتجاه نفسه، وينطوي على جذريته الخاصة التي تتمرد على شروط الضرورة، وترفض نتائج القمع وأسباب الإرهاب " (ص٣٧) توكيداً على قيمة الحرية في مجالاتها المتعددة.

ثم أضاء الانتقال من المثقف التقليدي إلى المتطرف الديني في الرواية العربية، وانحيازها إلى نموذج المثقف المحدث ومواجهته للإرهاب العاصف بالتغير الاجتماعي وبوعي الذاتي، وأبان الحضور المتصاعد للعنف في عدد من الروايات، مما رافق مواجهة الإرهاب نداءات الحرية، كما هي الحال مع روايات السجن والغدر والقتل والعنف والدمار والفساد..الخ، وقد تشابك التمرد الإبداعي على مواجهة الإرهاب والتطرف والتعصب مع قمع الدولة التسلطية.

وحلل الروايات المشار إليها، وخلص إلى نتيجة مفادها قبول الطليعة الأدبية الروائية للتحدي الخطر، «والكتابة عن التطرف الديني في آلياته القمعية، وخلق نماذج إبداعية تتولى مواجهة الإرهاب" (ص٣٩٧).

تؤشر دراسته لمواجهة الإرهاب في الرواية العربية إلى شمولية التعبير الروائي العربي للقضايا الضاغطة على الذات القومية، ولا سيما التطرف والقمع والفتن الداخلية وتعاونها إلى حد كبير مع الاستهدافات الخارجية. وقد أفاد تحليله لهذه النماذج أن الخوف الداخلي لا ينفصل عن الضغوط الخارجية، وأن المحرمات (التابو) المعاصرة لا تنبع من وعي الذات وخصائصها، بل تغوص في المخاطر الكثيرة المروعة للوجود العربي.

لقد اتسم النقد الروائي عند **جابر عصفور** بالمزايا التالية:

١- انتظام النقد الروائي مع النظرية الأدبية، ونقد النقد، تأصيلاً وتحديثاً، على أن المؤثرات الأجنبية محدودة كلما ترسّخت عمليات النقد الحديث في سيرورة نظرية الأدب والنقد التزاماً بعناصر التمثيل الثقافي العربي ومقومات لغته وبلاغيتها وإبلاغيتها.

٢- الإقرار بمكانة الرواية في الأدب العربي الحديث وتصدرها للأجناس الأدبية وتعبيرها الحافل برؤى العالم ووعي الذات.

٣- العناية بتشكلات السرد الروائي وتطوراته وتمثلاته للأبعاد التاريخية والواقعية والإناسية والثقافية والقومية، وتحولات المجتمعات العربية وتغيراتها.

٤- التأسيس لاتجاه نقدي روائي موضوعي، يوافق بين المبنى والمحتوى من داخل السياقات النصية والاجتماعية والتاريخية والنفسية، وأنساق تعبيرها الدلالي والتداولي، ومجاورة مبالغة تحليل الشكل الروائي وحده، أو المضامين وحدها، نحو إدغام التنظير الروائي بممارسته النقدية.

٥- الاهتمام بقضايا الرواية العربية، ولا سيما الضاغطة على الوجود العربي، مثل مواجهة الإرهاب المفجع للذات القومية. ويقرأ المرء في تحليله ونقده لهذه القضية رؤى العدالة والحرية والكرامة.

٦- دراسة ابتداء زمن الرواية وتطوراتها ونشدانها للتأصيل والتحديث على الدوام بالتلاقي بين الموروث السردي وتراث الإنسانية، وبين علم السرد وتجلياته الإبداعية.

الهوامش:

(١) **عصفور، جابر**: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

(٢) **عصفور، جابر**: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

(٣) **عصفور، جابر**: ابتداء زمن الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ٧-٢٨ ديسمبر، ٢٠٠٤، الكويت، ٢٠٠٤.

(٤) **عصفور، جابر**: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية المعاصرة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.

□□

تحـــــــولات القراءة[١]:

(مـن النقـد النَّصـي إلـى النقـد الثّقافي)

د. خالد حسين *

على ما يبدو أنَّ الحراك النقدي عندنا لا يزال إما رهن الانطباعية أو في حالةِ شغف مشبوب بالتحليل النصي، التحليل المُحَاصَر ببنية النص؛ كما في حالة النقد الأكاديمي الذي أغلق على نفسه الأبواب بين أسوار الجامعة مستلذاً بالشرخ الحادّ بين النقد والظواهر الثقافية، بين النص والعالم، في حين أنّ النظريات النقدية تنظيراً وممارسة تترى في المشهد الثقافي العالمي والعربي؛ ولهذا يأتي هذا الإسهام لرصد المنعطف النقدي الذي طرأ على مسار النظرية النقدية؛ وذلك بانتقال «حدث القراءة» من الفضاء النصي إلى الفضاء الثقافي(٢) ، أي من انغلاق الحدّ النصي ذاته إلى انفتاحه؛ وهذا يستوجب اقتحام مداراتٍ عدة.

١ـ القراءة النصية وانغلاق الحد:

لاشكّ أنّ متابعة الانعطافة النقدية الممثّلة بـ«القراءة الثقافية» لا بدّ لها من التوقف عند شؤون «القراءة النصية» برهة؛ فالنقد الأدبي، وبدعم من النظرية الأدبية، وفي غمار الانتشاء بالعلامات اللغوية نسي أو تناسى امتدادات النص، وجذوره ورُشيماته إلى/في تضاريس «الثقافة» التي أنتجَ النصّ في ظلالها وجغرافيتها،

وهذا النسيان أو لنقل التناسي كان بدعوى الكشف عن/أو القبض على أسرار البنية الجمالية للنّصّ ردّاً على جملة استراتيجيات تأويلية سابقة عليها زمنياً أو متزامنة معها كانت قد أجهدتها السذاجة والسطحية في مناداتها بالتطابق بين النص والعالم؛ ليغدو النّصُّ في ضجيج تأويلها وتفاسيرها صدىً للعالم ليس إلا؛ كما لو أنّ العلامات اللغوية ليستْ سوى مرايا يتمرأى فيه العالم وظواهره على نحو صافٍ دون تلوّثٍ، ودون انكساراتٍ، والتواءاتٍ، وبتعبير أدقّ شرعت هذه الاستراتيجيات تتدبر أمر الـ طابات في علاقتها بالعالم بمنأى عن عوامل التلوّث والتخيّل والاختلاق التي تسمها،

---

* أكاديمي وباحث من سورية. أستاذ الأدب الحديث في الجامعات السورية. له أكثر من عمل بحثي ونقدي.

متناسية أن «العالم» يتخذ شكلاً مغايراً عما هو عليه تحت ضغوط المجاز؛ حيث العالم يرتهن باللغة لمشيئة الاختلاق والمتخيَّل؛ ليكون من ثَمَّ تمثيلا تحت طائلة المعلن والمسكوت، المباح والمصموت.

ردّاً على هذه العلاقة الاختزالية بين النّصّ والعالم تأسست «القراءة النّصية»، وأخذت تنمو وتتورّم لائذةً بالنص وحده، النص المكتفي ببنيته، المبتهج باستقلاله في عراء العزلة عن السياقات السوسيو ــ ثقافية والسياسية، العشيق المدلل للقراءة المحايثة التي ما فتئت ترفع العوائق والسواتر الحديدية بين النص والعالم ــ الثقافة؛ لتستحوذ عليه، وتلتذ ببريق البنى المجرّدة ولمعانها في الخطابات المقروءة؛ ليغدو النصُّ ــ الخطابُ هيكلاً عظمياً في متحف «التصحّر البنيوي» يتيماً، منغلقاً ومنقطعاً عن حاضنه العالم ــ الثقافة.

٢ـ القراءة الثقافية وانفتاح الحدّ النّصيّ:

هكذا إزاء قراءة اختزالية تستعبد النصَّ لصالح انعكاس كاذب وساذج، وأخرى «نصية» تبتهج بجمال النص، النص في نقائه، في ذاته ولذاته؛ شرعت قراءة مختلفة ومغايرة بالحضور في المشهد الثقافي العالمي والعربي، قراءة تعيد النّصَّ إلى العالم والعالمَ إلى النّص؛ لتُعرَفَ بالقراءة الثّقافية. ولا شكّ أنّ القراءة الثقافية تمثّل منعطفاً جديداً في سيرورة القراءة النقدية وصيرورتها، إذ يتحدّد هذا التحوّل في التعامل مع الممارسات الخطابية الدالة من منطلق تجذُّر النّصّ في العالم، فالنص ليس إلا تحويلاً مشترَكاً للعالم بظواهره وحيثياته، ومن هنا يبطل القول بانقطاعه عن جذوره الثقافية؛ لكونه واقعة سوسيو ــ ثقافية، يرتبط في حضوره بحضور متجذّر في التاريخ للمنتج والمتلقي والثقافة، مخترَقاً بالعالم ظروفاً ومجتمعاً ومكاناً وثقافةً، يكتب إدوارد سعيد بهذا الصدد: « إنّ النصَّ دائماً موجود في العالم وبالتالي عالمي الوجود. أكان النصّ محفوظاً أو مهملاً لفترة، موضوعاً على أحد رفوف مكتبة أم لا، معتبراً خطراً أم لا: كلّ هذه الأمور تمسّ وجود النّصّ في العالم، الأمر الذي يفوق تعقيده مجرد عملية القراءة الفردية. كل هذه الاعتبارات تنسحب بدون شكّ على النقاد، من حيث قدرتهم كقراء وككتاب موجودين في العالم»(٣) ، وبناءً على ذلك من الصعوبة بمكان الإطاحة بجملة الوشائج التي بموجبها يحتضنُ كلٌّ من النص والعالم أحدهما الآخر، وهذا الاحتضان هو الذي يقودنا إلى القول: إن الحدث النصي هو تنصيص للعالم، تحويلٌ له في علامات، وفي نصية *textual* تخترق ظروف إنتاجه الزمكانية والثقافية، كما أن هذه النصية التي يتمتع بها النص هي التي تتيح قراءته وتأويله وفق صور مختلفة للعالم والثقافة.

وهكذا لا ينبني النص ـ الخطاب يسكن العالم، فهو ليس باستنساخ له ولامبتور الصلة به، بل هو متورّط فيه يتشكل به ويسهم في تشكيله، ومن هنا القول بعدم حيادية هذا الخطاب أو بالأحرى عدم براءته المزعومة، ومن ثم فالخطاب يتجاوز كونه واقعة جمالية إلى كونه حدثاً ثقافياً يُخترَق بمسكوت هذه الثقافة أو تلك أو أنه رهين رؤى القوى الفاعلة فيها، الحاضرة والمضمرة، وبالتالي فإنّ الاقتصار على كشف البعد الجمالي فحسب يشكّل خديعة فاضحة تستغفل البعد التاريخي للممارسات الخطابية، أي استغفال مضمرات الثقافة ومسكوتاتها أو اللاوعي الجمعي في إنتاج الخطاب، ومن هنا خطورة الانعطافة التي أحدثتها القراءة الثقافية في مدار مقاربات الخطاب، وذلك باستعادة التواصل بين الممارسات الدالة(النصوص) والثقافة.

إن «القراءة الثقافية» بمختلف ممارساتها واستراتيجياتها في المقاربة والاستنطاق تمكنت من تحطيم الانغلاق النّصي(الممارسات النقدية لعبد الله الغذامي ونادر كاظم، نور الدين أفاية وعبدالله إبراهيم ...إلخ خير شاهد على ذلك)؛ ليصبح النص ــ الخطاب مشرّع الأبواب على العالم، العالم بصفته جملة الأبعاد الفيزيائية والقيمية والمؤسساتية والخطابية أي الفضاء السوسيو ــ الثقافي الذي يحتضن انبثاق الخطاب، وبالتالي من البداهة بمكان أن تعمل الممارسات الخطابية(النصوص) على امتصاص تأثيرات القوى الفاعلة في هذا الفضاء إظهاراً وإضماراً؛ ولهذا تغدو هذه الممارسات الخطابية مراوغة ومخاتلة ومفخخة بالتوترات والصراعات والتناقضات، وعليه تتحدّد وظيفة القراءة الثقافية بكونها نقداً مشاكساً، كما يكتب نادر كاظم، « لمفاهيم براءة الأشياء وبداهة الحس المشترك، بل هو محاولة للكشف عن الأصل غير البريء في النصوص والخطابات والممارسات والأشياء، وإدراك أن ما هو مألوف وطبيعي ليس أكثر من تشييد تاريخي وثقافي وتطبيع تقوم به الأجهزة المادية والأيديولوجية في المجتمع»(٤) ؛ ولذلك فإن القراءة الثقافية مدعاة إلى الإعلان عن جثة «القراءة النصية» الحريصة على تجفيف التواصل الرطب بين النص والعالم وطرح استراتيجية بديلة في المقاربة من حيث هي «القراءة التي تفسر النص في ضوء الثقافة التي أنتجته، وهي قراءة تكشف عن منطق الفكر داخل النص، بدلاً من ادعاءات المؤلف»(٥) ، بل إنها تسعى إلى الكشف عن المنطق الخفي للفكر الجمعي في تجاويف الخطاب المقروء، وكيف أن الأنساق المفاهيمية لهذا الوعي الجمعي تفتك بالممارسات الدالة للمنتج من حيث يدرك ذلك أم لا. وبذلك فإن «الثقافة» تمثّل

العلبة السوداء في ممارسات القراءة الثقافية نظراً للتفاعل الحاد بين الممارسات الخطابية على مختلف أنواعها والمكونات المشكّلة للثقافة التي تلتئم في كلٍّ «يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع»(٦) ، وهذاما يحوّل الثقافة إلى متاهة عويصة من المدلولات والرموز التي تفترس الكائن الإنساني؛ فتبرز طرقها المتشعبة في ممارساته الدّالة؛ ولأن «الثقافة» إرث وميراث فإنها تغدو النظام السيميائي والدلالي والرمزي الذي يصوغ البشر بموجبه رؤيتهم الكونية وتوجيه أفعالهم(٧)، ولهذا يثخن هذا النظام المركّب الممارسات الدالة(النصوص والطقوس والشعائر والسلوك) بمواقف محددة من الذات والآخر حيث تنطوي هذه المواقف/ الرؤى على آثار الثقافة؛ ولذلك تتجه القراءة الثقافية في مقاربتها للممارسات الخطابية إلى فحص هذه «الآثار» فيها وتفككها «حيث تُوضَعُ مضمرات النسق الثقافي، والمسلمات الأيديولوجية والمعتقدات، موضع المساءلة، والمراجعة النقدية»(٨) ، ومن هنا يتبدّى البون الشاسع بين القراءة الثقافية ونظيرتها القراءة النصية، وذلك حينما تحاول الأولى الكشف عن فعل المكون الثقافي في بنية الخطاب المنتج، إنها تلامس إلى مسكوت الخطاب؛ لتمظهر كيفية تحكّم المقولات الثقافية في الخطاب نسجاً وترسيخ رؤية محددة وإقصاء الرؤى الأخرى، وبمعنى آخر؛ فإن المقولات الثقافية تحدّد للخطاب سياسة/سياسات معينة تتجه إليها القراءة الثقافية تفكيكاً وتأويلاً لاسيما إن إنتاج الخطاب يتمّ وفق تفاعلٍ حادٍّ تماثلاً أو اختلافاً مع المكونات القارّة في أذهان أعضاء المجتمع.

إنّ القراءة الثقافية مفهوم عامٌّ يشتمل على استراتيجيات متنوعة ومتعددة في مقاربة الممارسات الدالة تعمل في الحقل الخاصّ بها من منظور العلاقة غير البريئة بالعالم / الثقافة؛ فثمة النقد ما بعد الكولونيالي، والنقد النسوي والأيكولوجي والتاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية ونقد ثقافة الصورة....إلخ. ولكن ماذا بشأن المقاربة التفكيكية؛ فهل يمكن إدراجه ضمن إطار المقاربة الثقافية؟. غالباً ما تُتّهم التفكيكية في نشاطاتها بوصفها قراءة نصانية، محايثة أي أنها تمارس ألعابها التأويلية في إطار «القراءة النصية»، ومن ثمّ يتساوى التفكيك مع القراءة البنيوية، وعليه تُخرَجُ المقاربة الثرية للتفكيك من مجال القراءات الثقافية، الأمر الذي يحرم القراءة الثقافية ذاتها من الاستفادة من ترسانة المفهومات والمصطلحات التي سكّها جاك دريدا في الحقل التفكيكي التي من شأنها أن تغني هذه القراءة وتمنحها المزيد من القدرة والشكيمة النظرية والتطبيقية في مواجهة الممارسات النصوصية وغير النصوصية. إن بؤرة الاتهام تستند إلى قولة جاك دريدا الشهيرة: « لا شيء خارج النص»، ولا شكّ أنّ ميشال فوكو هو الذي أسس أرضية هذا الاتهام الخطير في ردّه العنيف على قراءة دريدا لكتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» متهماً إياه بالنصانية، ولا شك أيضاً أن قولة دريدا في ظاهرها تمتدح النصّ في انغلاقه فـ«لاشيء خارج النص» تستبعد علاقة النص بالعالم وتفتك بالوظيفة الإحالية للنص. ويبدو أن هذه القراءة المستعجلة هي التي قادت بعض النقاد الثقافيين إلى تعديل قولة دريدا بنقيضها الظاهري «لا شيء داخل النص»، وهنا ينبغي التدقيق في مفهوم «النص» لدى جاك دريدا الذي يختلف عن مفهوم «النص» المتداول في الأعمال البنيوية والسيميائية بل يقترب إلى حدّ كبير مع التحديدات الثقافية للنص، فدريدا في ردّه على أسئلة هاشم صالح الذي يذكره بالمواجهة الشهيرة بينه وفوكو، يقول :«هنا يسهل جداً أن أردّ عليه(فوكو). لقد اتهمني «بالنصانية»؛ لأنه يفهم كلمة نص بشكل مغاير لمفهومي. فأنا عندما أقول بأنه لا يوجد شيء خارج النص، فإن كلمة النص هنا تكون قد تغيرت وتعدّلت في مقصدي ومفهومي. فالنص لا يعني بالنسبة لي جزءاً من كتاب، أو نصاً في مكتبةٍ عامة مثلاً ... إنه يعني كلية ما هو موجود. في كلِّ مكانٍ فيه أثر (trace) ونظام إحالةٍ ومرجعية (systéme de renvois) يوجد نصٌ. إذن فالتاريخ نصٌ، وحركة يدي هذه نصٌ، ...إلخ. أما هو (فوكو) فيأخذ كلمة نص بالمعنى الكلاسيكي التقليدي ويندهش لأني قلتُ بأنه لا يوجد شيء خارج النص! كما لو أني أقول بأن كل شيء موجود في المكتبة. بالطبع هذا هذر ومحال/ مجلة الفكر العربي المعاصر»(٩). وهكذا نجد أن دريدا يُمعنُ في «ثقافية» مفهوم النص حينما يؤكد لهاشم صالح أن النص يتجاوز بُعده اللغوي ليشمل السياق المادي والفيزيائي المحيط به كلياً، يقول دريدا:« بالطبع. هذا هو النصُّ. النص والسياق والمحيط شيء واحد»(١٠)، وعليه فالنص لدى جاك دريدا يكاد يختنق بالتاريخ وفي التاريخ؛ فهو يتضمن اللغة، والثقافة والعالم، ولهذا فلا شيء بمنأى عن التموضع داخل النص، فداخل النص هو خارج النص ذاته؛ لأنّ النص تمثيل للعالم ومن ثمّ فلا حدود بين داخل النص وخارجه؛ فالنصّ هو داخلٌ وخارجٌ في الوقت ذاته، لا بل إن إستراتيجية التفكيك قائمة على تقويض مثل هذه الثنائيات. و من هنا فمن غير المنطقي أن تُوقعَ التفكيكية نفسها في مستنقع التناقض المنطقي، وتكتفي بالقراءة النصية تاركة علاقة النص بالثقافة والعالم بمنأى عن التقويض والتحطيم، وبالتالي لا فرق عندئذٍ بين التفكيك والبنيوية في معالجة الممارسات النصية.

إن التفكيك في الأساس بحثٌ عن التناقضات والفجوات والمسكوتات التي تخترق بنيات النصوص، وهذه الأخيرة ليست إلا نتاج اللاوعي الجمعي المنبثق من تجاويف النظام السوسيو ــ الثقافي الذي يقف وراء النصوص ويحرسها من القراءة، ومن ثم يشكّل جانباً من جوانب سياساته؛ فالممارسات الدالة من خطابات فلسفية وأدبية وتشكيلية وسياسية ...إلخ التي خرجت من عاصفة التفكيك النقدية كشفت وتكشف «أنّ أي خطاب - discourse لا ينفصل عن إرادة القوة وأنه مشبع بالصراعات السياسية واللغوية والنفسية. وكل محاولة لإزالة هذه الصراعات عن طريق البلاغة اللفظية وصياغة مفهوم عام أو مصطلح متجانس يعلو فوق هذه الصراعات إنما يفضي إلى فشل ذريع وقمع شمولي.»(١١). ومن هنا فالقراءة الثقافية مدعوة إلى استثمار التفكيك ــ وهذا ما يحصل بالتأكيد في القراءات الثقافية ــ في مواجهة النصوص/ الخطابات التي ليس من السهولة أن ترفع راية الاستسلام للقراءة بمجرد القول إنها تمثيل للعالم والثقافة، فالتفكيك ضرورة من ضرورات «القراءة الثقافية» بل إنه العتبة التي مهدت للانتقال من القراءة النصية إلى القراءة الثقافية.

الهوامش

(١) مدخل نظري لكتاب قيد الإنجاز بعنوان: **القراءة الثقافية وسياسات الخطاب.**

(٢) يظهر أن تجديد دماء المقاربة النقدية في مشهدنا الثقافي غالباً ما تأتي من خارج السياق الأكاديمي وفي هذا الصدد لا بد من الإشارة إلى إسهام فعل الترجمة الذي يقوم به **الباحث ثائر ديب** فيما يتعلق بترجمة كتابين على علاقة مباشرة بالنقد الثقافي: موقع الثقافة ــ هومي بابا وعلامات أخذت على أنها أعاجيب:في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية.

(٣) **إدوار سعيد**: العالم، النص، الناقد، مجلة العرب والفكر النقدي،ع(٦)، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٣٣.

(٤) **نادر كاظم**: الهوية والسرد (دراسات في النظرية والنقد الثقافي)، المحرق: مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والفنون، ط١، ٢٠٠٦، ص١١.

(٥) **عبد الفتاح أحمد يوسف**: استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي (نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص)، مجلة عالم الفكر، مج٣٦، ع(١)، الكويت، ٢٠٠٧، ص ١٦٤.

(٦) **إدوارد تايلور نقلاً عن دنيس كوش:** مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٧، ص٣٠.

(٧) **كليفورد غيرتز نقلاً عن آدم كوبر**: الثقافة؛ التفسير الأنثربولوجي، سلسلة عالم المعرفة،ع(٣٤٩)، الكويت، ٢٠٠٨، ص١١٥.

(٨) **عبد الفتاح أحمد يوسف**: استراتيجيات القراءة الثقافية في النقد الثقافي، مرجع مذكور، ص ١٦٩.

(٩) **هاشم صالح**: التأويل/ التفكيك: مدخل ولقاء مع جاك دريدا، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد، تموز/ آب ١٩٨٨، ص ١١١.

(١٠) المرجع نفسه، ص١١١.

(١١) **عصام العبد الله**: جاك دريدا : ثورة الاختلاف والتفكيك، دولة الإمارات العربية المتحدة: مركز زايد للتنسيق والترجمة، طبعة مزيدة ومنقحة، ٢٠٠٣، ص٥.

المغـــــامرة القصصية

(سحر الموروث وأفق الفانتازيا)

د. محمد صابر عبيد *

القص الذاكراتي
وسردنة الموروث الشعبي السيرذاتي:

تحظى أساليب القص في فن القصة القصيرة بتنوع كبير ومدهش لا يقف عند حد، وتنشد مغامرته الجمالية نشاطاً خلاقاً لولوج مجاهيل، وخوض متاهات، ومعالجة أسرار، باستخدام آليات وتقانات سرد فنية على قدر خلاب من التركيز والتكثيف والتبئير، وصولاً إلى حال قصصي يرتفع بمقام القصة القصيرة إلى أسطورة البساطة التي تحلم بها.

ولعل استثمار الخاطرة ـ بمضمونها الذاكراتي السيرذاتي ـ قصصياً أحد أساليب القص التي تنهج نهجاً تأملياً في استحضار الصور والذكريات والأحلام، وإدخالها في حفلة السرد التنكرية، ولا سيما حين تفيد فائدة كبيرة من طاقة الموروث الشعبي الحاضر في مشهد الخاطرة المقصّنة، والقادم من حدود السيرة الذاتية.

قصة ((ورقة هلامية)) للقاص عبد الإله عبد القادر تعتمد أسلوبية البناء القصصي الخاطراتي، وتقف في خاتمة سلسلة قصص خاطراتية جاءت تحت عنوان ((أوراق مبعثرة)) في مجموعته القصصية ((هموم عوان الأحدب)) (١)،

الذي يعمل بوصفه مظلة يهيمن على جو القص وفعالياتها وأنشطتها، ويصور بطل القصة وهو يتلاشى بين طوفان الأوراق التي أصبحت بديلاً للحياة:

والقصص (الورقية) هي على التتالي ((ورقة ما/ ورقة لـيم مجهول/ ورقة رمادية/ الورقة الخرساء/ ورقة من السوق/ ورقة من منفى آخر/ورقة هلامية/ أوراق أوراق)).

وتتضح الرؤيا السالبة التي تحكم أفضية عنوانات هذه القصص الخاطراتية، إذ تنتهي بـ ((ورقة هلامية))، يعقبها ما يشبه البيان السردي

* أكاديمي وباحث من العراق.

تضخمت الأوراق من حوله.. تصاعدت.. ثم غطته كومة من الأوراق.. كل الحروف تتراقص أمام عينيه.. كل الكلمات تتساقط على الأرض.. تضخمت الأوراق حتى دفنته.. ما عاد يرى سوى الأوراق.. كلها معتمة.. تمنى أن يجد ورقة واحدة ملونة بين هذه الأوراق المبعثرة مزق كل أوراق الأجندة.. لكنه عجز. دفن رأسه في عمق هذه الكتلة الورقية.. ظل يبكي بصمت..

ـ تفو.. على زمن يبكي فيه الرجال.. تفو..

وانتهت به إلى كسر رجولته وتحطيم أنفته على النحو الذي يتحول فيه إلى ورقة تضاف إلى سلسلة الأوراق بمواصفاتها السلبية المتنوعة.

((ورقة هلامية)) هي آخر الأوراق التي تفيد من الطاقة الوصفية العميقة الثاوية في مفردة ((هلامية))، وتشكل مفارقة صورية ودلالية مع موصوفها، إذ إن دلالة ((ورقة)) تتسم بالتحديد والموضعة والمكانية والوضوح والقابلية الكلية للاستخدام ـ قراءة وكتابة ـ، وبالتالي فهي فضاء معين ومفتوح للآخر ـ الفاعل ـ.

لكن وصفها بـ ((هلامية)) يقوض كل هذه المعاني الممكنة لسياقها اللفظي، وينقلها من اعتبارها الدلالي الممكن إلى تصور متخيل لا معياري يذهب إلى فضاء سيميائي يشمل الحياة والتجربة والإبداع، والذات القصصية المعذبة بين تجربة الحياة وتجربة الكتابة، تلك التجربة المركبة الحادية التي ليس بوسع ((ورقة)) بكينونتها التجريدية المنقطعة عن الصفات والأحوال والرؤى أن تستوعب حرارتها وتعقيدها وتركيب وحداتها.

وكان في زحفها نحو ارتداء صفتها الـ((هلامية)) ذات الأداء الدلالي المشحون بالتعدد والتنوع والانفتاح، سبيلاً لاستكناه حد من حدود التجربة في أنموذج خاطراتي يتجه إلى منطقة ((الموروث الشعبي)) الأكثر إثارة في تفعيل الذاكرة وتنصيصها، بوصفها شكلاً من أشكال الخلاص وضبط هذه الـ ((هلامية)) في تشكيل ورقي يجعل ((ورقة)) واضحة في مشهد القراءة، بقدر ما هي غامضة في مشهد الروح المعذبة.

تهبط عتبة العنوان هبوطاً استفهامياً منطقياً على بنية الاستهلال السردي في القصة، عبر سؤال فجائعي انتهت إليه تجربة الأوراق السابقة بغلقها كل السبل المتاحة للديمومة والاستمرار والحياة وإبقاء سبيل واحد للخلاص:

ماذا بقي لعلوان الأحدب سوى الحلم..؟ هل من سلطة تمنعه من أن يحلم.. حتى الأماني ما عاد يمني النفس بها لأنه أدرك تماماً أن الأمنيات بعيدة، لكنه رغم ذلك فهو يمارس الحلم والأمنيات بسرية مبالغ فيها يعتبرها أسعد لحظات حياته.. إنها هروبه من الشقاء الذي يلفه في منفاه.

ولا شك في أن الشخصية المركبة في هذه القصة وفي قصص المجموعة كلها هي شخصية ((**علوان الأحدب**)) التي هيمنت على اسم المجموعة ((هموم **علوان الأحدب**))، فاضت بطابعها الشعبي ـ اسماً وصورة ودلالة ـ وعكست على نحو ما تشكيلاً سيرذاتياً ينتمي إلى الذات الساردة، بالرغم من هذا الانفصال الرمزي البادي بين الراوي كلي العلم والشخصية.

إن سبيل ((الحلم)) المخرج الوحيد خارج قوس ((السلطة)) يتسم هنا بالبعد والسرية المبالغ فيها، فضلاً عن كونه وسيلة للهروب من المنفى، فهو الدائرة البديلة لحياة مقفلة في وجه الشخصية، صادة لها وطاردة لأمنياتها.

فهل كان ملاذ ((الحلم)) هو تلك الورقة الهلامية التي تعلقت في سقف النص ووجهت ميكانيزماته وسيرت حيواته على جسر دلالاتها ورؤاها ورموزها الغائبة؟

يفضي السؤال الاستهلالي بالشخصية ((**علوان الأحدب**)) إلى الشروع بممارسة فعلها السرد ـ درامي داخل فضائه الجديد:

أغمض عينيه واستسلم لحلم وأمنية...

إذ فتح ((الحلم)) على ((أمنية)) مضافة، في تصوير جواني معزول عن الواقع ((أغمض عينيه))، إيذاناً بتشغيل ماكنة الحلم ودفعها إلى منطقة الذاكرة لاستعادة ماض سيرذاتي جميل، يعادل موضوعياً ونفسياً قسوة الحاضر وسطوته وجبروته.

تدخل الشخصية دائرة الحلم لتؤسس فضاء زمكانياً جديداً تقتضيه صورة الحلم وكيفيته، مستعيداً ماضيه المكاني المعزز بزمن سير ذاتي خاص:

ثمة أغان لسمار البساتين تتعالى فتزيد الأجواء سحراً بوهيميا

رومانسيا...
حدّر يا هَلبلام
حدّر علينا
ودّينا للمحبوب
يمكن يجينا
حدّر وخذني وياك
للخورة خذني
للخورة خذني

تعانق أصوات الغناء قمم النخيل.. وينزل في حمدان البلد، يستقبله فلاح جنوبي طيب القلب يفرش له حصيرة من خوص السعف.. ويستلقي ..ينام بلا هموم هو والنخيل والبلابل وحمدان البلد والحبيبة. ضفائر حبيبته تعانق عذق الرطب. هي

مثل النخلة البصرية، مجنونة بالخصب واللقاح، مروية بماء الشوايخ.

إذ تحتشد الصور البهيجات وتتفتح الدوال السردية على إيقاع الذاكرة المستعادة بآلة الحلم انفتاحاً مزداناً بالنشاط والمسرة، حيث يتدخل معامل الطبيعة بآلياته الرومانسية الوطنية المتكشفة عن جماليات أخاذة تدعم المفردات والطقوس الفلكلورية الشعبية وهي تتجلى في المشهد السردي.

فصوت الأغنية الشعبية يحرض أنموذج الموروث على استغلال الحال الحلمي، ونقل الشخصية المعذبة في منفاها إلى موطنها الأصلي المخضل بالمياه بدلالة تكرار الفعل ((خذني)) ثلاث مرات في الأغنية.

ولعل إفادة الهامش في أن الأغنية التي غناها المطرب العراقي فؤاد سالم هي من وضع المؤلف في مسرحيته الغنائية ((العروسة بهية))، تحيل على إشارة سيرذاتية واضحة في التصريح بالمرجعية، تدعمها الإفادات الأخريات في شرح الأمكنة والحالات والأدوات الموروث شعبية الشديدة الخصوصية في محليتها، وانتماء الشخصية إليها.

فـ((الخورة منطقة زراعية يخترقها نهر الخورة ـ المتفرع من نهر شط العرب في البصرة ـ وهي في جنوب البصرة... على الطريق إلى أبي الخصيب))، و((حمدان.. قرية في جنوب البصرة...... على الطريق إلى أبي الخصيب)) و((الشوايخ.. جمع شاخة.. (بالعامية العراقية) وهي الجدول الصغير جداً المتفرع من الأنهار المتفرعة من شط العرب))، نماذج موروث شعبية تقدمت في المشهد الحكائي السير ذاتي الحلمي، لتفرض فضاءها وحالها ولونها وإيقاعها وحساسيتها على ((ورقة))، تخلصت من هلاميتها تحت ضربات الحلم واستعادة صور مشحونة بالفرح والبهجة، جعلت الراوي كلي العلم يتعاطف تعاطفاً كلياً يقترب من حالة التماهي مع الشخصية، بحيث يتحول الضمير الغائب الذي يستخدمه الراوي كلي العلم في سرد الشخصية إلى ضمير مخاطب:

ـــ آه ما أحلى أن ترتوي من ماء النهر.. تنتشي من دون خمر. رطب أصفر مثل حبات الكهرب.. وحصير من خوص.. جنة الدنيا تلك البقاع.. خمرة أنهارها لبن طازج، ((ومزتك)) التمر، ورفيقتك حبيبة طيبة القلب والروح والجسد.. وأنت يا علوان والبصرة تعيشان الحلم..

بتحوله السريع والمفاجئ إلى ضمير المخاطب يقترب الراوي بشدة من الشخصية إلى درجة شفافة لافتة، يبدو فيها وكأنه يناجي ذاته في حوار مونولوجي لا يعدو فيه استغلال ضمير المخاطب سوى لعبة سردية تفتعل الحدود بينهما حفاظاً على السياق التقاني السردي.

إلا أن الراوي كلي العلم ما يلبث أن يعود إلى موقعه ويتابع سرد حكايته الشخصية عبر ضميرها الغائب، ليصور بكاميرته الملونة حكاية المكان والطبيعة والتاريخ والذاكرة داخل الفضاء الحلمي، الذي امتد واتسع بفعل ضغط صور الموروث شعبي التي أقصت الراهن السردي إقصاء تاماً، واستبدلت به ماضياً جميلاً أعفى الشخصية من أعباء المنفى والزمن ووضعته في قلب حركة الحلم ونص الذاكرة:

تشرق الشمس فجرا.. فتستقبلها صياح ديكة حمدان البلد، تختفي الشمس خجلى بين سعف النخل، ورائحة اللقاح والرازقي والقداح تنفذ إلى أعماقه. ينتابه خدر لذيذ وينتعش.. تدفن الحبيبة رأسها في صدره يتسرب إليه دفء وطمأنينة. ثم يتمايل طرباً لتغريد البلابل وهديل الفخاتي يرقصان.. يغرقان حتى العنق في مياه شط العرب ..يعبثان وتتعالى ضحكاتهما.. يحسد نفسه.. هو سعيد بالحبيبة والبصرة والماء والبلم العشاري وحمدان البلد وحكايات الغيلان والسحرة، والمغامرات، وقصص ألف ليلة وليلة..

لكن كاميرا الراوي كلي العلم ما تلبث أن تغادر دائرة الحلم وتستعيد وضعها السردي ما قبل الحلم، لتسلط عدسة رمادية على الشخصية بعد أن سقطت فرصة الحلم واندفع الراهن الحكائي ليتسلم زمام المبادرة السردية ويغيب الموروث الشعبي في متحف الذاكرة:

كلها تشكل في ذاكرته زوايا لا يستطيع قتلها أو كتمانها.. إنها تتشكل في شحوب وجهه أو في صمته أو قلقه أو هروبه أو نسيانه لكثير من مشاويره.

فتعود الورقة إلى هلاميتها باختتام شريط الحلم بعد انتهاء زمن عرضه وعودة مفردات السرد إلى طبيعتها الحكائية الأساس، إذ يوجه الراوي كلي العلم عدسة كاميراته إلى أضيق حيز مكاني تتمركز فيه الشخصية، في المنطقة الحساسة الحادة بين واقع السرد وحلمه:

وظل يرسم حلمه على وجه البصرة ويكتب أمانيه على صفحات المد في شط العرب ومثلما يضيع الزبد فوق موجات الشط. ضاع الحلم من جديد. بكى مثل طفل ضاعت لعبته.. واحتضن الوهم.. والحلم ما زال يدغدغ عينيه.

في إجابة اختتامية لسؤال الاستهلال ((ماذا بقي **لعلوان الأحدب** سوى الحلم؟)) توحد بين الحلم والوهم، على النحو الذي يسهم في تكبير صفة الهلامية في الورقة، بالصورة السردية التي تقدم محنة الذات الساردة المقنعة بالراوي كلي العلم في مغامرة قصصية.

كنز القص وفتنة السرد الخفي:
من سحر الموروث الشعبي إلى لعبة الحكاية الجديدة

ظلت القصة القصيرة ــ وعبر كل مراحل تطورها ــ تستلهم شكل الموروث الحكائي الشعبي وروحه، بوصفه كنزاً قصصياً لا ينضب، ولا يفتأ يولد مزيداً من فتنة السرد المنبعثة من القوى الخفية التي يختزنها هذا الموروث في مختلف طبقاته وهوامشه وإيحاءاته. وكلما توغلت حكاياتنا المعاصرة في مجاهيل حداثتها وما بعد حداثتها، وصولاً إلى منطقة الحكاية الجديدة بطرزها البالغة التنوع والتعدد والإدهاش، سعت سعياً جديداً ــ في مستوى معين من مستويات جدتها ــ إلى تلك الطبقات الخام في سحر الموروث الحكائي الشعبي، لاستفزازها وتحريضها على منح إمكاناتها ورؤاها الدفينة لآلة الحكاية الجديدة، مستدرجة إياها من أجل أن تبعثها بعثاً حكائياً جديداً يحقق سؤال المكونات والعناصر والرؤى في سياقها العصري الملتهب بالإشكال والتداخل والتعقيد والتركيب.

بمعنى أن البساطة والبداهة والبكارة والإشراق الفطري هو أحد أهم المصادر لاحتواء بركان التقانات والاختزالات والضغط والتسريع في الأمكنة والأزمنة والأحداث والرؤى، والاشتغال على إنتاج قصة جديدة يتواصل فيها الشكل والروح، بعين عاشقة مأخوذة ترنو إلى طبقات الخضرة الشديدة في كنز الموروث الشعبي، وعين أخرى محتشدة باليقظة والانتباه والتلخيص والاستشفاف، تتدخل في جوهر حركة الحياة وتقلباتها وتحولاتها وإنجازاتها الخرافية. لأن الحكواتي الجديد ((في نهاية الأمر إنما يكتب قصة قصيرة معاصرة، وحداثية، يستلهم فيها، ربما، لا شكل الحكاية الشعبية وحده (وقد أصبح هذا الشكل تقليدياً بل نمطياً) بل هو يبعث روحاً معاصرة في هذا الشكل، أو لعله يجد معنى معاصراً وباقياً وصحيحاً في إحدى طبقات الدلالة من الحكاية الشعبية التي لابد أن تمر بتغير كيميائي وجوهري مهما ظل شكلها وصيغتها السردية مقاربين أو مشابهين للشكل التقليدي))(٢).

على النحو الذي يقدم لنا لعبته الجديدة القادرة على الإدهاش، وإحكام السيطرة على متلقين مأخوذين بسحر الحكي ومسجونين داخل فضاء اللغة القصصية الآسرة، وهي تنقلهم عبر العناصر، وتلعب بهم في إطار المكونات، وتخضعهم لألوان الرؤى.

قصة ((الديب رماح))(٣) للقاص **خيري عبد الجواد** ــ إحدى قصص المجموعة التي تنكبت اسم القصة ذاته ــ اعتلتها في غلاف الكتاب مفردة ((حكايات)) لتحيلها إحالة سريعة ومباشرة على مرجعية الموروث الحكائي الشعبي بأعلى درجات خصوبته، الذي حقق فيه القاص ((تجربة فريدة، ذات خصوصية للقص، من خلال قدرة هائلة على استيعاب التراث الشفاهي للشعب المصري ــ بأمثاله ونوادره، وحكاياته، وموروثه، وفنون الحكي فيه))(٤).

احتل التصنيف الأجناسي ((قصص قصيرة)) أسفل الغلاف بخط لا ينفي الإحالة السابقة قدر ما يثبتها، فضلاً عن الرسوم والخطوط والتشكيلات والألوان التي تغرق بإحالاتها السيميائية على هذا الفضاء المرجعي، وتحرض بصر المتلقي على الاستغراق في الجو الشعبي المنبعث من كل حركة، أو التفاتة، أو شكل، أو لون، في سطح لوحة الغلاف، وإشباع إحساسه بالرائحة والنكهة والتصور، حتى إذا دخل حكاياته عموماً وحكاية ((الديب رماح)) خصوصاً، يكون قد استوعب درس الغلاف جيداً، وتحسس آفاقه، واستعد لاستقبال رؤاه من شرفة العصر التي يطل منها على حذق الصانع، ومهارة الراوي، وبراعة القص المنبعث من جوف الحكاية بطبقاته الخفية الضاربة في الموارية والتحجب والتمويه والإخفاء.

تنهض حكاية/ قصة ((الديب رماح)) على تداخل أشكال الرواة، من سارد ذاتي يفتتح المروي بوصفه راوياً إطارياً ومشاركاً في الوقت ذاته، إلى سارد جمعي تمثله مجموعة الشخصيات حين تتحدث بصوت جماعي واحد، فضلاً عن السارد المركزي الماكث في جوف الحكاية ((رماح)) الموصوف وصفاً سابقاً لاسمه ((الديب))، إذ يركز الموروث الشعبي تركيزاً هائلاً على الصفة متقدمة الاسم ومسهمة في صياغة كينونته وهويته لدى الآخر، على النحو الذي يصبح فيه الاسم لاحقاً للصفة لا العكس ــ كما يقرر ذلك الوضع النحوي المعروف ــ. فالراوي المركزي الداخلي ((الديب رماح)) يروي حكايات شعبية تختلط فيها مواد الحكايات وأشكالها وأهدافها، وتحتشد على لسانه لتعبر أولاً عن همه الشخصاني وهو يسكن النهر ويعايش الماء ويصطاد الأسماك والحكايات معاً.

ثمة نوع من التوازي السردي بين طفولة الحكايات الشعبية في جوهرها البدئي والبكر والعفوي، وطفولة الشخصيات المؤلفة للقصة وهم الأطفال ((**أحمد / حازم / كوثر**)) فضلاً عن صديقهم السارد الذاتي ــ الإطاري ــ الذي يفتتح المروي متحدثاً بلسانه مرة، ومتماهياً معهم مرة أخرى. ينطلق صوت ((الديب رماح)) خفياً، مواربا، يدعو الأطفال إليه ليسرد لهم حكاياته، وهم يلبون النداء لتلقي الحكايات، فيحتشد الاستهلال السردي بالأصوات الراوية كلها:

ساعة العصارى، نادى على الولد "أحمد"، ونادى على الولد "حازم"، والبنت "كوثر" بنت

عمي "مصطفى"، وقالوا جميعاً في نفس واحد: هيا بنا. فقلت: هيا بنا.

إذ يحيل الفعل الصوتي المفتوح والمتكرر ((نادى/ نادى)) على لسان ((الديب **رماح**))، كما يحيل فعل الجماعة ((قالوا)) على السارد الجمعي، وفعل السارد الذاتي ((فقلت)) على الراوي الإطاري الذي ينفذ مهمة السرد الحكائي الابتدائي في القصة حيث يترك إسناد أقواله وسروده اللاحقة إلى تاء الفاعل، ويسندها إلى صيغ الجمع المتنوعة، لتنتقل بالسرد من موقع الراوي الإفرادي إلى الراوي الجمعي.

وتنفتح كاميرا الراوي الجمعي على مشهد الاستهلال واصفة إياه، ومصورة للوضع الحواري التقليدي بين الأطفال والديب **رماح في** الاستدعاء والتحريض والانتظار والكلام:

وهناك، حيث نذهب إليه نفرح جداً لأننا سوف نقابله، ونفرح جدا لأن الطريق مليان بالبط الأسود، والإوز الأبيض الذي يجري وراءنا يريد عضنا فنخاف ونجري ونحن نضحك. حين وصلنا، وقفنا على حافة النهر، وجعلنا من أيدينا قراطيس وضعناها على أفواهنا ونادينا بالصوت العالي في نفس واحد: اطلع لنا يا ديب. وسكتنا فجأة فلم يطلع أحد. وقلنا:

جئنا إليك يا ديب. وسكتنا فسمعنا صوت العصافير ولم يرد أحد.

وانتظرنا أن يخرج لنا ـ فخرج، وانتظرنا أن يتكلم ـ فتكلم: أهلا بالعيال. دخل فدخلنا. بيته في النهر، وقال أبي: إذا خرج الديب من النهر مات كالسمك. جلس على الحصير فجلسنا، تجمعنا حوله أهلاً بالعيال. أهلا يا ديب. قلنا.

ينبثق من باطن هذه السردية الحوارية صوت راوٍ آخر معلق في ذاكرة السارد الذاتي الإطاري، الذي ما يلبث أن يتمظهر تمظهراً إفرادياً كلما وجد ذلك ضرورياً وممكناً في السياق السردي العام، هذا الراوي المعلق هو ((الأب)) ويعمل بصفة موجه ومفسر لحل بعض عقد السرد ((وقال أبي: إذا خرج الديب من النهر مات كما السمك))، ولا شك في أن هذه الملاحظة السردية التي تدخلت في السياق على شكل رواية ((قال أبي:))، تسهم في إضفاء قدر جديد من الأسطرة على شخصية الديب **رماح** عبر دمجه بالفضاء المائي ــ بآفاقه السحرية ــ دمجاً كلياً.

ينفتح القول على إثارة مناخ الحكي وحساسيته، وينبري الديب **رماح** بعد التحريض والإلحاح للعب دور الحكواتي بعد أن يعد عدته ويشرع بالحكي المأخوذ من كنز الموروث الشعبي:

احك لنا يا ديب. يا ديب احك لنا حكاية. تنحنح الديب، ورقص شاربيه وشعر رأسه فضحكنا وضحك وقال: أحكي لكم عن العنزات الثلاث، واحدة بازي وواحدة مازي، وواحدة تلعب على عكازي. قلنا: توء توء، سمعناها أمس يا ديب، احك لنا غيرها، سمعناها أمس.

حين جلس الديب مقرفصاً تململ فاستند بكوعه على المسند ومدد رجليه ونظر إلينا وقد ملس شاربيه، قال: صلوا على من يشفع فيكم.

قلنا: ألف صلاة عليك يا نبي.

زيدوا النبي صلاة.

عليه الصلاة والسلام.

فتكشف الحركات ((تنحنح الديب/ رقص شاربيه وشعر رأسه)) عن ((حكاية العنزات الثلاث))، وهي حكاية يكون الديب قد كررها على مسامع الأطفال مراراً فلم تعد مغرية، مطالبين إياه بحكاية جديدة تستدعي وضعاً حكواتياً أكثر دقة ورصانة وتأهيلاً للخوض في غمارها، حيث يستدعيها من مخزونه الحكائي الشعبي العميق، فيتشكل الوضع عبر شبكة حركات ((جلس الديب مقرفصاً/ تململ/ استند بكوعه على المسند/ مدد رجليه/ نظر إلينا/ ملس على شاربيه/ قال: صلوا على من يشفع........الخ)، وهي آلية ضرورية لاكتساب هيبة الحكواتي والتأثير في السامعين، ولا سيما في توكيد الصلاة على النبي بوصفها لازمة اجتماعية ــ شعبية تصعد من حس الاستقبال والتواصل بين أطراف الحكاية.

يشرع الحكواتي بالحكي بعد أن يدخل شخصه في صلب الحكاية بوصفه بطلها، على النحو الذي يصبح فيه الديب **رماح** كائناً من كائنات الموروث الشعبي القادمة من عمق الذاكرة الشعبية، ولذلك تأثير أبلغ وأكثر مضاءً في مستقبلات المتلقين ــ الأطفال ـ حين تتجرد مخيلاتهم لتصور الحكاية من خلال شخص الحكواتي، بحيث أن زمن السرد يندمج على نحو ما في زمن الحكاية، وتتوافر الحكاية على كل عناصر الحكي في الموروث الشعبي ــ مكاناً وزمناً ولغة شعبية ومثلاً شعبياً وأغنية شعبية وتشويقاً وخيالات:

كنا بالليل يا عيال، والدنيا كحل ليس فيها صريخ ابن يومين. وكان البرد رصاصاً يخرم البدن، خرجت للنهر، ركبت المركب وفردت الشبك فوق ذراعي وطوحتها بعزم قوتي فاستقرت في النهر تركت المركبة تمشي مع التيار وعفرت سيجارة وغنيت عيني عليك يا مركبي، فعجبني اللحن فزدت في الغناء: البحر بيضحك ليه وأنا نازل ادلع اصطاد سمك. توقفت فجأة فقد هدني السكون، وقلت لو أن لي ولد يونس وحدتي في

النهر، ولكني كنت مطمئناً فالنجوم معي، والقمر كان بجانبي في النهر والأسماك أصدقاء لي ولا أخاف الليل. وكنت أسحب الشبكة ووجدتها ثقيلة جداً فحمدت الله وقلت الخير يأتي دائماً في الليل. وأنا أحب الليل ووشوشة النهر، وسحبت، وسمعت عويلاً وصراخاً وأصواتاً كثيرة فقلت أنا لا أخاف شياطين النهر، ولمحت سمكة كبيرة معلقة في الشبك. وكنت لا أستطيع رفعها فصحت صيحة عجيبة وجذبت بكل قوتي ـ تخيلوا يا عيال ـ السمكة جذبتني، وكتاب الله السمكة جذبتني، أنا أشد وهي تشد، وكانت قوية فسحبت المركب بسرعة شديدة فانقلبنا، المركب، وأنا، لففت الحبل المربوط في الشبكة على يدي ولم أتركها وأخذت أغوص، وتحت الماء رأيت أشياء عجيبة، هذه

قصور من الذهب الخالص، وهذه نساء من الحليب الصافي، هل تدرون ماذا حدث بعد ذلك يا عيال.

إذ يتحول الحكواتي إلى مخرج وممثل في آن واحد، يوجه كاميرا تصويره لتصوره في عمق الحدث، معتمداً على سحر الحركة وتقانات الاسترجاع والاستقدام والقطع والوصف واستثمار الإيقاع الصوتي، ليس بهدف إنجاز حكاية كاملة ـ كما يبدو ـ بقدر ما يستهدف إثارة المتلقين ـ الأطفال وإدهاشهم بسحر حكاية لم يحكها لهم سابقاً، لذا فحين يصل إلى قمة الإدهاش ((تحت الماء رأيت أشياء عجيبة/ فهذه قصور من الذهب الخالص / وهذه نساء من الحليب الصافي))، فإنه تضاعف قوة التأثير والتشويق في المتلقين بسؤالهم ((هل تدرون ماذا حدث بعد ذلك يا عيال))، حيث يعمل هذا السؤال الاستفزازي ـ قطعاً سردياً ـ في جسد الحكاية، ليعود بهم الحكواتي إلى زمن السرد من دون أن يكمل الحكاية.

يعود الراوي / الحكواتي إلى زمن السرد بتفعيل آلية الحوار تعويضاً عن القطع الحاصل في الحكاية التي كان بصدد إكمالها، إلا أنه توقف بعد أن أظهر سحرها وأوصلها إلى عتبة توتر وإدهاش جعل متلقيه الأطفال يلحون على استكمالها، لكنه أحدث هذا القطع بهدف تخليص ذاته من الحكاية، وتحرير وجوده منها، والفصل بين كيانه الحكائي وكيانه الوجودي ـ السردي داخل زمن السرد:

قلنا: لا يا ديب، أكمل يا ديب.

قال: لن أتحدث قبل أن نأكل، سوف نأكل سمكاً، خرج الديب وكنا نستعجله حتى يكمل لنا ماذا رأى تحت الماء، وضربت الولد "أحمد" على قفاه فزغدني في بطني. عاد "الديب رماح" يحمل قفة مليئة بالسمك، سمك قرموط يلعب ويهز شواربه، وأمسكته من أحد شواربه فعضني في إصبعي، قلت:

ـ سوف آكلك يا قرموط.

أشعل "الديب" ناراً وأخذ يشوي السمك، وقلت:

ـ ألم تجد خاتم "سليمان" في بطن سمكة يا ديب؟

فأخذ يقلب السمك وقال من بين شاربيه: أنا عثرت على خاتم الجن في بطن حوت كبير.

قلنا: خبرنا يا ديب كيف عثرت على خاتم الجن، وهل رأيت الجن؟

ويظل شكل الحكواتي ومناخ الحكاية ـ بالرغم من كل ذلك ـ معلقين في ذاكرة السرد، ومهيمنين على مقدراته، إذ ينبثق صوت السارد الذاتي مرة أخرى محرضاً الديب على استعادة شكله الحكواتي واستئناف مناخ الحكاية ((ألم تجد خاتم "**سليمان**" في بطن سمكة يا ديب؟))، حتى وإن انفتح السؤال على حكاية جديدة قد تتصل أو لا تتصل بالحكاية السابقة التي انقطعت فجأة، مع تعميق حضور الموروث الشعبي في هذا الاستدعاء الحكائي، فيوافق الحكواتي/ الديب على تصديق الحكاية ترشيحاً لروايتها((أنا عثرت على خاتم الجن في بطن حوت كبير))، وينفتح مباشرة على فضاء التلقي الجمعي لاستقبالها والعودة إلى مناخ الحكاية ((قلنا: خبرنا يا ديب، خبرنا كيف عثرت على خاتم الجن، وهل رأيت الجن))، حيث تتضاعف طاقة التخيل الشعبي للموروث عند المتلقين، وهي تنتقل بالحكاية إلى مرحلة أكثر عمقاً في مياه الموروث الشعبي بأجوائه الأبعد في الباطن التخيلي والسحري.

ثم يماطل الراوي/ الحكواتي في تلبية دعوة الحكي ويؤجلها إلى حين، ليستكمل فضاء عودته إلى زمن السرد بالانتهاء من مراسيم أكل السمك التي اقترحها وعمل على تنفيذها، بما ينطوي عليه ذلك من تحريض لتصعيد حس التلقي لدى متلقيه الأطفال، ومنح أجواء الحكاية طاقة سحر وفاعلية أكبر وأكثر دينامية:

لن أحكي لكم حتى نأكل. فأخذنا نأكل بسرعة شديدة حتى نسمع حكاية خاتم الجن، وكان السمك ساخناً فلسعني في حلقي ولسع البنت "كوثر" فأخذت تنفخ الهواء بفمها المليان بالسمك، وكنا نضحك، ومسح الديب يده في سرواله الأسود الطويل وقال نشرب شاياً. وقام لعمل الشاي، وقلت لو أن الواحد يعثر على مفتاح الكنز المرصود خارج كوم الضبع كما قال أبي.

قال الولد "حازم": الكنز لا يفتح إلا بالدم، ولم يعثر عليه الرجل الذي قتل منذ ثلاث سنوات، هل تذكرون حين وجدناه مذبوحاً عند الترب، هذه الترب هي باب الكنز، ومن يومها لا أحد يمشي ناحية الترب بالليل. قلت: سوف أجده، فأنا أعرف

مكانـه. ضـربني "أحمـد" علـى وجهـي وقـال سـوف أعثر عليه قبلك.

جاء الـديب يحمـل بـراد الشـاي وكـوز صـفيح صغيراً فشربنا، وأشعل سيجارة ونفخ في الهواء فتكونـت سـحابة مـن الـدخان كبـرت حتـى كانـت عفريتاً كبيراً بحجم الهواء.

غيـر أن زمـن السـرد يبقـى مفخخـاً بـزمن الحكايـة، ومهيئـاً لانبثاقـات مفاجئـة تظهـر فـي كـل مكان من أمكنة السرد، على النحو الذي يخلط بين الزمنين، ولا يـدع أحدهما يستقل بكينونتـه الزمنيـة بعيداً عـن الآخـر، فالحكايـة التـي أظهرهـا صـوت السارد ((مفتاح الكنز المرصود خارج كوم الضبع كمـا قـال أبـي)) أعـادت مجدداً هيمنـة فضـاء الحكـي الموروث ـ شعبي على مسار السرد، وفاعلت بين المسـارين بوسـاطة الحواريـة الحركيـة التـي جـرت بين الأطفال.

وهـي تـربط الحكايـة الشـعبية المقترحـة بـالواقع السري المعيش قصصياً، حتـى يعـود الـديب ليؤكـد مسـار السـرد ((يحمـل بـراد الشـاي وكـوز صـفيح صغيراً فشربنا)) الذي لا ينجح تماماً في توكيده، إذ إن تخيـل صـورة سـحابة دخـان سـيجارة الـديب ((عفريتاً كبيرًا بحجم الهواء)) يبقي فضـاء الحكـي السحري الخرافي في المسار السردي قائماً لصـالح الحكاية.

وبفعل إلحـاح المتلقين الأطفال على الحكـواتي الديب للعودة إلى الحكاية يستجيب لهم، وينتقل إلى منصـة الحكـواتي مقترحـاً لهم حكايـة جديدة ينهض هـو ببطولتهـا مازجـاً بـين مسـار السـرد ومسـار الحكاية:

قلنا أحك لنـا يـا "ديـب. شـد نفسـاً طـويلاً نفخـه وتنهد وقال: أحكـي لكـم عـن ابنـي "محمـود"، كـان مثلكم بالضبط، ولد جميل بلون النهر، أمـه كذلك، هل رأيتم "أم محمود".

لا يا ديب لم نرَ أحداً.

أخـذتها الجنيـة هـي و"محمـود"، لـو تعرفـوا السبب زال عجبكم، أصل الجنية كانت تحبنـي جداً فغارت من "أم محمود" لأنها أجمل منها، ولأنـي أحب أم محمود ولا أحب الجنية.

قلنا: إحك حكاية محمود وأم محمود يا ديب.

إيـه.. كـان ذلـك قبـل أيـام الجفـاف بأيـام، فـي اليوم الذي ذهبت فيـه لأصطاد بعيداً، عند الضفة الأخرى للنهر، كـان القمر كـالرغيف البتـاو، وكـان يعـوم فـي النهـر، قلـت: سـوف أصـطاد القمـر، وطرحت الشبك، وأخرجت من قاع المركب لقمة ناشفة وحتة جبنة وأكلت فشبعت، ملت على حافة المركب وغرفت خفنة ماء شربتها فارتويت، دخنت سيجارة بلمونـت، وكـان النهـر هادئـاً فتحـدثت مـع السمكات مقدار ساعة أو يزيد، وفي الليل سمعت صوتي يغني أغنية النهر، وسمعت موسيقى النهر فزدت في الغنـاء، ووضعت يدي على أذنـي وقلت بصوت عال: إسمع يا نهر واسمعي أيتها السمكات الطيبة:

أول ما نبدي نصلي على النبي
نبي عربي لم بعد نوره نور
عاشق رأى مبتلى قال له أنت رايح فين
وقف قرا قصته بكوا سوا لتنين
راحوا لقاضي الغرام لتنين سوى يشكوا
بكوا تلاته وقالوا حبنا راح فين

كان السمك ينط يلعب، وكـان يقفز عالياً فيقـع في الشبك، وكنت قد توغلت فطلبت الرجوع، وقـاع المركب امتلأ عن آخره بالسمك القرموط، والسمك البساريا، وكان المركب يشق النهر نصفين، وحين اقتربـت مـن البيـت اصـطدم المركـب بشـيء فكـاد ينقلب، وحين دققت النظر رأيت وجهين يطلان من قـاع النهـر، انعكس القمر على وجهي "محمـود" وأم "محمود".

ولعل توظيف الصـوت /الأغنيـة/ الموسيقى هنـا هو من أظهر تجليـات المـوروث الشعبي حضـوراً، ولا سيما أن اللغة السـرد ــ حكائيـة اقتربـت اقترابـاً شـديداً مـن الـنفس والحـس الشـعبيين، وحـررت الصوت الغنائي الموسيقي من كيانه وجعلته يطـوف فـي الفضـاء السـرد ــ حكـائي، ويعطـي للحكـواتي وضـعاً وجوديـاً وكيانيـاً يتمظهـر علـى نحـو شـبه متكامل، ينجح هو في استغلاله والقيام بدوره على نحو أنموذجي يستقطب فيه أجواء التلقي استقطاباً فاعلاً ومدهشاً، ينسيهم فيه القطوعات التي حصلت فـي حكاياتـه السـابقات معوضـاً إياهـا فـي حكايتـه الجديدة، منتهياً إلى التأثير فيهم أبلغ تأثير.

ينتهـي الحكـواتي/ الديب عبر استراتيجيته في القطـع والتوصـيل والتنقـل بـين مسـاري الحكايـة والسرد إلـى بسط سيطرته على المسـارات كلهـا، وسـحب متلقيـه الأطفـال إلـى منطقتـه وإخضـاعهم لرؤيته وأنموذجه وعزلهم عن رؤاهم:

بكـي "الـديب رمـاح"، وأخـذنا نطبطـب علـى ظهره وقلنا لا تبك يا "ديب". وأخذنا نبكي فقال لا تبكوا يا عيال، وبكينا جميعاً ومسح الديب عينيه بكم قميصـه وقـال: اسـمعوا يـا عيـال، أحكـي لكـم حكايـة. قلنـا إحـكِ يـا "ديـب". كـان هنـاك ثـلاث عنزات، عنزة بازي، وعنزة مـازي، وعنزه تلعب علـى عكـازي، نظـرت إلـى الولـد "أحمـد"، ونظـر أحمد إلى كوثر، ونظرنا جميعاً إلى حازم، وقلنا في صوت واحد: احكِ يا ديب حكاية العنزات الثلاث أشعل سيجارة وسحب نفساً نثره في الهواء فبـان العفريت كبيراً وبانت أسنانه بيضـاء مسنونة تلمع

وهو يأكل العنزات الثلاث، وقلت أنا أعرف هذه الحكاية، وكنت أنام، وبدا صوته خافتاً:

صلوا على النبي. ألف صلا عليك يا نبي. زيدوا النبي صلاة.. هم ثلاث عنزات، عنزة وعنزة، وعنزة، ولما كانت العنزات الثلاثاء واحدة بازي، وواحدة مازي وواحدة تلعب على عكازي..

كان صوته يخفت، يخفت، وكنا نسمع صوت النهر، وأصبح صوته همساً، وكنا ننام.

ليعود إلى حكايته التقليدية المكررة التي يبدأ معهم بها دائماً وينتهي بها أيضاً، وهو يستعيد بذلك كامل هيبته الحكواتية خارجة بذاته وبهم من فضاء الحكاية إلى فضاء السرد، إلى فضاء الخارج، بإقفال سحر الحكي على فتنة السرد، وصولاً إلى إنجاز حكاية جديدة مبطنة بالموروث الشعبي بكل سحره وخصبه وديناميته، وخارجاً إلى أفضية القص الحديث بروح مشبعة بالحكي ومضمخة بقوة أخاذة تنتج مزيداً من الدهشة والمتعة والقص.

تحولات الفضاء السردي:
من واقعية المحكي إلى إيقاع التخييل

إن العلاقة بين الواقعي والمتخيل في مغامرة القص علاقة خاصة تتمخض عن تداخل عجيب، يرحل فيه الواقعي إلى المتخيل، كما يجتهد المتخيل في تطبيع مكوناته لكي تناظر الواعي وتحاكيه وتتفاعل معه.

وتعمل الحكاية بوصفها الآلة المركزية والبؤرية العاملة في مساحة هذا النشاط الإبداعي الخلاق على ترتيب منزل السرد داخل السياق، ولا سيما في اعتمادها على شبكة من المرجعيات التي تسعى إلى إظهار العلاقة بين الواقعي والمتخيل وكأنها طبيعية وضرورية وأزلية. وربما كان مرجعية الموروث الشعبي بكنزه الحكائي المثير العلامة الأكثر قوة في إنجاز شكل الموازنة المقترحة بين الفضاءين، وإخضاع تحولات الفضاء السردي للحكاية إلى هذا الجذر الجمالي المشترك.

عتبة العنوان في قصة ((الواقعة))(٥) للقاص **صلاح زنكنة** تنطوي على أكثر من إحالة، منها دينية قرآنية، ومنها استنطاق للموروث الشعبي والحكائي في شكل معين من أشكاله، وهي بهذه الإحالات تقدم للمتن مستوى احتفالياً أكثر منه سردياً.

المتن السردي مؤلف من جزأين، كل جزء يمثل نصاً كاملاً يحتوي كامل المكونات المطلوبة للنص السردي. وكل جزء له مكانه الخاص وزمنه الخاص كما أن لكل جزء استهلاله الخاص الذي يتطابق تماماً مع المسرود ويؤسس لمشهده. فالاستهلال الأول:

في هدأة الليل، حين راحت الصراصير تصفر والضفادع تنق والكلاب تنبح والناس تغط في النوم، تناهى إلى سمعه أصوات غريبة هي خليط من الموسيقى والأهازيج والزغاريد والدبكات، ثمة طبل ومزمار يتحدثان أنغاماً وإيقاعات راقصة وصاخبة ومبهجة.

يقترح الهدوء والسكينة ويعمل على تثبيت حدود المشهد في دائرة صورية ضيقة. إلا أن الاستئناف السردي الذي يشرع السرد بافتتاحه بعد الاستهلال:

نهض سعيد من فراشه وهو منتش بالموسيقى الرائعة وهو يرنو...

يكشف مقترح الهدوء، ويبدأ تأسيس نظام حركي ضاج بالحيوية والإيقاع والنشاط.

في حين يقدم الجزء الثاني صورة معاكسة تماماً، إذ يبدأ استهلاليته:

مع إشراقة الشمس أيقظ أبو سعيد سعيداً ابنه ليرعى الغنم، لكنه أبى أن يغادر ما دام هذا النهار هو نهار زواجه الأول، اعتبر العجوز غمغمة سعيد نوعاً من المزاح والتهكم..

باقتراح الحركة والنشاط في الوقت الذي يعمل فيه الاستئناف السردي على قلب المقترح واستلاب مضمونه. تتمظهر شخصية **(سعيد)** ـ الشخصية المركزية في النص ـ عبر طبقات عدة، تتدخل فيما بينها لتؤلف المستوى التركيبي فيها.

الطبقة الأولى: الطبقة السردية السطحية المباشرة ((الراعي))، والطبقة الثانية: الحلمية ((الجني المتزوج)) والطبقة الثالثة: الميتا ـ حلمية ((المجنون))، ويتماهى سعيد في هذه الطبقة مع ((خلقون))، ويتم في الطبقتين الثانية والثالثة توظيف الخرافة الشعبية على النحو الذي يعمق روح السرد في النص.

وتتداخل أيضاً شخصية ((مندوز)) عبر إيحائها بمستوى أسطوري معين، من خلال التوافق الصوتي والبصري مع الاسم الأسطوري ((ميدوزا))، بشخصية ((**مريم**)) عبر إيحائها بمستوى ديني ـ قرائي، وهي تشتغل حكائياً بثلاثة مستويات، زوجة ((**سلطان**))، وزوجة ((**سعيد**))، وعشيقة ((خلقون)) بوصفها حلم القص المتخيل.

ويسري هذا التثليث ـ بوصفه ـ سمة تركيبية واضحة ـ على فضاءات القص أيضاً، إذ ينشطر على ثلاثة فضاءات، الأول الفضاء الواقعي للمحكي ((**سعيد**)) وأبوه والقرية وحكاية رعي الأغنام، والثاني الفضاء الحلمي للمحكي ((عالم الجن وتوظيف الموروث الشعبي))، والفضاء الثالث هو الفضاء الواقعي المتحول للمحكي ((التماهي مع المتخيل)).

تمثل حكاية عالم الجن بؤرة التمركز السردي وتتغذى من مصدرين، الأول المشهد الصوري الواقعي للحكاية وهي تمثل سبباً، والثاني التحولات الفضائية للشخصية المركزية وهي تمثل نتيجة، في الوقت الذي تمثل فيه حالة الجنون نقطة تداخل فضاءين.

شخصية الأم الكبيرة بهذا الوصف الاحتفالي الباذخ:

اطمأن سعيد لمندوز وأخذته إلى الأم الكبيرة، تلك الجنية العملاقة ذات النهدين الهائلين، فارشة فخذيها الكبيرين على الأرض، تراقب قدراً ضخماً على نار مشتعلة تفوح منها رائحة الحنطة المطبوخة.

تمثل رمزاً مولداً لحياة جديدة أو الانتقال إلى حياة أخرى، إذ تعمل وحدة التحول السردية الفاعلة:

هيه، لقد صار سعيد جنياً مثلنا

على إقصاء فضاء وإحلال فضاء آخر.

ولا تقنع شخصية ((الشيخ **سلطان**)) بدور ثانوي، إذ إنها تتدخل لتحتل مكاناً في بؤرة التمركز السردي، من خلال انطوائها على إشكالية أخلاقية، فهي الآخر النقيض ((المستلب)) ــ في مقابل مسلسل المستلبين على يده (خلقون، سعيد....الخ)، بدلالة صفة ((الشيخ)) وما يتصل بها (زوجته الخامسة) ويتضمن العدد هنا (الخامسة) توجيهاً دلالياً ملبساً، يفضي إلى إقامة احتمال كونها تفتقر إلى الشرعية مثلاً، فضلاً عن دلالة البذخ والاحتفالية فيها.

شخصية ((الشيخ **سلطان**))، هي العتبة، التي تتحول فيها الشخصيات المستلبة من فضاء واقع الحكاية، إلى فضاء تخيلها وتجريدها من مقومات الوجود وضروراته في واقع الحكاية.

إن التلبث في الحلم والعمل على تعميق حدوده وتوسيعها، بوصفه وسيلة خلاص من الإخفاق والمصادرة في الواقع الحكاية يقود ــ بمضاعفه العمل وتكثيفه ــ إلى الحلول في هذا الفضاء واستشعاره، وقلب المعادلة الحيوية بإخضاع واقع الحكاية لحلمها، وصولاً إلى النتيجة التي تتطلبها فلسفة الخطاب السردي هنا:

هيه، لقد صار سعيد جنياً مثلنا

بما تتمخض عنه من تحول حكائي دلالي. ولعل الوحدة السردية الحادة:

إن من يتجاسر ويقتحم عالمنا لابد أن يموت

تفسر استقلالية الفضاءات التي يقدمها النص، ففي الوقت الذي يكون فيه واقع الحكاية فضاء مباحاً لا يفرض اشتراكات معينة للانتماء إليه، فإن الفضاء التخيلي للحكاية فضاء صاد مغلق له اشتراكات قاسية، فإما الانتماء حد التماثل والتماهي، أو الموت الذي يعني مغادرة الفضاءين، وبالتالي مغادرة واقع الحكاية نهائياً وإقصاء الذات إقصاء تاماً.

تتكرر أسماء الشخصيات في مساحة الواقع الحكائي للنص، على نحو يلفت نظر القراءة إلى معطى تأويلي معين، فشخصية ((**سعيد**)) تتكرر ((١٣)) مرة في الجزء الأول من النص و ((١٢)) مرة في الجزء الثاني، وتتكرر شخصية ((**مندوز**)) في عموم النص ((١٠)) مرات، وبتمظهرها الاسمي الثاني ((**مريم**)) مرتين، ويتكرر ((**خلقون**)) تسع مرات، في حين لا يتكرر ((الشيخ **سلطان**)) وهو يمثل فضاء واحداً سوى أربع مرات.

يمثل هذا التكرار تكريس مستوى الحضور الكتابي وعلاقته بالمستوى السردي، إذ إن انتشار الشخصية على أوسع مساحة كمية يولد ترددات إيقاعية مهيمنة، تجعل الاسم حاضراً في السرد حضوراً استثنائياً يبرز اشتغاله المزدوج في فضاءين متناقضين.

يلاحظ أن حضور التخييل يمثل أضعاف حضور البعد الواقعي الحكائي، وتحقق شخصية ((**خلقون**)) حضوراً واسعاً يعمل في فضاءين متقاطعين، وهو يمارس دوراً استثنائياً من خلال جملة سعيد:

خلقون وحده يعرف أين هي مندوز

بما تنطوي عليه من وحدة فضاء تبرر هذه المعرفة، فصورة ((**مندوز**)) تتمكن من تأكيد حضورها في العين الرائية لتستقر في الذهن، وهو يتفاعل معها على أساس هذه الصورة بالرغم من وجود صورة أخرى ((**مريم**)) تشتغل في المستوى الواقعي للحكاية.

إيقاع فضاء تخييل الحكاية إيقاع مولد، مستقبل، ينطوي على قدر عال من الاستدعاء والإغراء والتوريط:

١ـ تناهت إلى سمعه أصوات غريبة هي خليط من الموسيقى والأهازيج والزغاريد والدبكات، ثمة طبل ومزمار يتحدثان أنغاماً وإيقاعات راقصة وصاخبة ومبهجة.

٢ـ نهض سعيد وهو منتش بالموسيقى الرائعة.

٣ـ مشى متجهاً شطر الأضواء والموسيقى مجتازاً الحقول الخضر.

٤ـ صوت الطبل والمزمار يطربه ويغريه بالرقص حد الإغماء.

٥ـ شاركوه الغناء والرقص على إيقاع الطبل والمزمار.

ومرجعيته دائماً مرجعية تتصل بالموروث الشعبي، وتستمد إيقاعها السردي من معطياته وخرجاته وموحياته.

تختتم أفعال السرد خطابها بتداخل مستوى التخيل في إحراج واقعية المحكي، وحسم أفعالها السردية باتجاه أداء إيهامي:

هنا لم يعد الشيخ سلطان يسمع شيئاً مما يسرده سعيد، فقد بدأ الفار يلعب بعبه، وفار الدم في عروقه، وهو على يقين أن زوجته الخامسة مريم لم تكن في بيت أهلها ليلة أمس كما ادعت، انتبه على صوت سعيد يتوسل أهل القرية (اسألوها، اسألوها)، لم يدع أحد ليسألها إذ إنه في تلك اللحظة أخرج مسدسه وأفرغ في رأس كل منهما إطلاقة واحدة فقط.

تقصي الخاتمة الفضاءات جميعاً، وتعود بالحكاية إلى نسقها السردي الأصل، التي يطالب واقعها الميداني بإحلال منطق تختتم به عناصرها. فالسرد الاختتامي سرد منطقي معلن يستجيب لضرورة المكان وموضوعاته الاجتماعية والقيمية وينقذ الحكاية من تشتت الفضاءات وتداخلها، إخلاصاً لجماليات العناصر التقليدية في القص.

ويبقى إيقاع الفضاء المتخيل المتمثل بصوت سعيد يتوسل أهل القرية:

اسألوها، اسألوها،

ضعيفاً ومتهالكاً ما يلبث أن يتوقف بتوقف اللغة المحكية لفظياً ودلالياً:

أخرج مسدسه وأفرغ في رأس كل منهما إطلاقة واحدة فقط.

إذن الفضاء المقصي يبقى بالرغم من كل محاولات الإبعاد والعزل حاضراً وماثلاً، حتى آخر وحدة سردية تغلق دائرة الحكاية، وتنتهي من وضع لمستها الأخيرة على المشهد.

سحر الحكاية:

من واقعية القص إلى فانتازيا الرؤيا:

تتكشف الحكاية في حراكها القصصي المغامر عن قابلية خاصة في السحر والإدهاش، بفعل تشكيلها السردي من جهة، وأسلوبية عرض هذا التشكيل على الفضاء القصصي من جهة أخرى، إذ إن القص في واقعه السردي يسعى إلى نمذجة الحكاية وتقييدها بحركة العناصر وسياقات اشتغالها في مسرح السرد، على النحو الذي يجعل المسار الحكائي داخل إطار واقعية القص يتحرك على سهم منتظم الحركة، يتحدر عمودياً من عتبة العنوان إلى بنية الاستهلال وما يعقبها من بنى وسطية تؤدي إلى منطقة الإقفال.

إلا أن بعض مروجي الحكايات وصناع القصص يندفعون في مغامراتهم السردية عميقاً في المتخيل حيث كنز السحر والفتنة والدهشة، في انفتاح أسطوري حر على فانتازيا الرؤيا وهي تحيل الحلم على مغامرة تحطم هيمنة العناصر وسياقيتها، وتتلاعب بالزمن والمكان والحدث والشخصية بحرية مفتوحة.

تتدرج قصة ((ثوب من ريش أخضر))(٦) للقاص **محمد إسماعيل الطيب** في هذا الإطار، ولعلها منذ عتبة العنوان تعلن عن رغبتها في التحول من واقعية القص المتمثلة في الحركة الموضعية للدوال (ثوب/ ريش / أخضر)، إلى فانتازيا الرؤيا المتمثلة في بناء التشكيل الصوري لصورة العنوان الداخل في أفق مؤسطر، يحيل على مرجعية الحكايات الخرافية ويفيد من طاقة اللون في الكشف عن بؤرة السحر المشعة الكامنة في تضاعيف المقترح التأويلي لقراءة التشكيل الصوري والسيميائي الملون في عتبة العنوان.

وسنجد أن الصورة اللسانية لعتبة العنوان تتكرر في المتن النصي وفي محاور كثيرة لتوكيد شكل الصورة وتثبيتها في الذاكرة المستديمة للقراءة، فضلاً عن تأثيرها النوعي الميداني في التحولات السردية داخل البنية العميقة للحكاية.

ولا يكتفي القاص بهذه المزاوجة بل يضع فاصلاً نوعياً مستمداً من جسد المتن النصي بين عتبة العنوان والمتن، يتمثل باعتراف سيميائي لافت للذات الساردة يمثل عتبة وسطية ((.. أنا الغريب الواقف على حرارة الأمكنة))، وكأنه عنوان ثان أو مكمل للعنوان الأول.

تشتغل هذه العتبة الجديدة على إغناء عتبة العنوان بتوافرها على شواهد سردية توجه القراءة وتحرضها وتسلحها، فالحضور الصريح للذات الساردة (أنا) ترتفع في مواصفاتها النوعية درجة خاصة (الغريب)، وتتلبث عمودياً في المشهد (الواقف)، عبر تحريك ساخن لصورة المكان (حرارة الأمكنة)، إذ يتضمن سيمياء مفردة (حرارة) في هذا السياق قوة سحر تفضي إليها عملية الانفعال الحر والدينامي، من واقعية القص إلى فانتازيا الرؤيا. إن الإعلان عن أنوية الذات الساردة في العتبة الوسطية التي تصل عتبة العنوان بالمتن النصي ((.. أنا الغريب الواقف على حرارة الأمكنة))، يفضي إلى بنية استهلال تلخص الحدث القصصي في شكله الفضائي العام، وتكرس حضور الذات الساردة بوصفها راوياً ذاتياً تتناسل حيوات الحدث من مركزية بؤرته تناسلاً شعرياً يؤسطر الدوال ويرفعها إلى مقام سردي عال:

على ضوء النهار كنا نحمل جثمان الشيخ صالح.. قد خلفنا وراءنا بكاء النسوة والبيوت.. كان الطريق يمتد أمام أعيننا تتناثر على جانبيه شجيرات جافة وهواء خفيف يهز الجلابيب البيضاء بخفة.. تأملت الجثمان ورفعت رأسي إلى

السماء رأيت طيوراً زرقاء تطير باتجاه الجنوب، تشق السماء في طيران جميل.

وتمتد بنية الاستهلال عميقاً في توسيع حدود البنية داخل المتن النصي لتستميل صورة الحدث بتشكيلاته الزمنية والمكانية والسردية، إذ تتجلى الذات الساردة وهي تعبر عن جوهرها الضارب في أعماق الحدث استناداً إلى طبيعة الحكاية وتحولاتها بين واقع القص وفانتازيا الرؤيا.

ويتمظهر أول تجل من هذه التجليات حيث تتحايث أنا السارد مع (جثمان الشيخ **صالح**)، لتتصل بها اتصالاً فانتازياً يتحول فيه الجثمان إلى كنز أسرار فاعل بوسعه التأثير في الماحول عبر فيض السحر النابع منه، وقد تكون للتسمية **(صالح)** قوة ذات مرجعية دينية وميراثية طاغية تسمح بهذه التحولات وتسهم في انفتاحها على مديات أوسع:

فجأة أبرق في وجهي ضوء غريب كان مبعثه من جثمان الشيخ صالح، صرخت وسقطت على الأرض، حين نهضت وجدت نفسي أقف أمام باب خشبي مفتوحاً على مصراعيه يدعوني للدخول، كان محاطاً بالرمال من كل جانب، غابت حواسي وتصاعد بخار الأفكار من رأسي.

ومن هنا يرتفع الحدث عن واقع القص ليدخل في فانتازيا الرؤيا حيث يتكشف المدى الفضائي للقص عن أفضية جديدة، تتقوض فيها حدود الزمان والمكان ويتحرر الفعل السردي من ممكناته الواقعية ليزود بطاقات خلاقة آسرة تدعم عمله الحر في فضاء الأسطرة/ الحكاية الجديدة.

تنبع الحكاية المبطنة من الفضاء الجديد لتلغي شروط السرد الأساسية التي انبنت الحكاية الأصل بمقتضاها، إذ يتحول (جثمان الشيخ **صالح**) إلى كيان مليء بالحياة، دافق بالأمل، منتصر على الموت، يوجه الطبيعة السردية للقص ويؤلف مكوناته حسب متطلبات قوته وفاعليته، على النحو الذي يدفع بأنا السارد كي تتمون من هذه القوة وتندفع باتجاه إحداث سياقات فانتازية لحلم السرد داخل بؤرة حكائية تستقل بميكانيزماتها الموضعية في مستوى، وترتبط بالهيكل السردي العام للمغامرة القصصية في مستوى آخر:

كان الطائر يلمع على النافذة، كنت أسأل طيلة الوقت "هل معنا أحد؟"

فجأة سمعت صوتاً في أذني، كأنه قادم من جوف صخرة باردة.. وجمد حواسي، إذا بالشيخ صالح يقف في أعلى السلم يحمل في يده فانوساً يسيل منه ضوء بنفسجي ويرتدي ثوباً من الريش الأخضر.. وحول عنقه مسبحة من اللالوب. وفي عينيه نظرة تلقي بظلالها إلى البعيد. أحسست أن ملامحه تسجن ملامحي. رفع ضوء الفانوس إلى أعلى ولفظ اسمي.. سمعته يقول: لقد تأخرت.. اخلع حذاءك وامض خلف هذا الباب. ثم توارى من بصري وترك وراءه ظلاً بلا ملامح.

وتتضح الأجواء الرؤيوية المتفلتة من ربقة الزمان والمكان والصاعدة إلى فضاء ينهل من كنوز الخرافة والأسطورة والحكاية الشعبية في ثرائها وانفتاحها وديناميتها.

إن الذات الساردة في خضم هذا التداخل الحكائي بين واقعية السرد وفانتازيا الرؤيا، تجد نفسها وقد استجابت لقوانين التداخل ومتطلباته وأجوائه، لتصور حركتها السردية بإيقاع تحدده طبيعة الفضاء وتتحكم به البنية المكانية المرآئية:

سرت بين شوارعها المتداخلة، كنت لا أعرف مبتغاي.. كانت الأبواب تفتح في وجهي.. كنت أمضي، كان الناس الذين يعبرونني يحدقون بنظرة لا تقول شيئاً. عليهم ملابس من ريش أخضر..

وهو ما يفضي إلى العتبة الوسطية التي وضعها السارد الذاتي بين العنوان والمتن النصي:

كنت الغريب الواقف على حرارة الأمكنة.

لتؤكد إحساس الذات الساردة بطبيعة هذا التحول الحكائي في الأنساق السردية كافة، وما يتمخض عنه من تشكيل جديد في بنيتها.

إن الحكايات في منطقة فانتازيا الرؤيا تتكون وتتحرك بحرية ورشاقة وانسيابية وسهولة، وتمتد في جسد المتن النصي بزمن حكائي متخيل يسمح بانطلاقات السرد، وتمظهر تشكيلاته من لقطات ومشاهد وصور وأحداث غنية بإيقاعاتها وألوانها ورؤاها، حيث تتمركز شخصية **((الشيخ صالح))** دائماً في بؤرتها دائمة الإشعاع والتأثير والفعل:

سمعت وقع أقدام تنزل من السلم. كان الشيخ صالح وخلفه أربعون رجلاً عليهم ثياب خضراء من ريش. سمعت المرأة تقول للشيخ صالح /هاهو قد جاء يا سيد عطرنا/ صافحني، ولمحت حول أصابعه خواتم فضية مضيئة لها شكل زهرة عباد الشمس، قال لي وهو يضع يده على كتف المرأة / وهبناك هذه المرأة خذها لقد وهبناك السطوع.

فتمثل شخصيته البوصلة السردية الموجهة للحكايات، والمتحكمة في شخصية السارد الذاتي الذي يرتبط بها ويستجيب لها ويحدد سياسته السردية ويعدل مقولته الحكائية بمقتضاها:

مشى الشيخ صالح ومن معه وغابوا بين درجات السلم باتجاه الغروب..

إذ تشي هذه الصورة/ الوحدة السردية بإقفال حكائي ينبئ بافتتاح حكائي جديد.

يعود الراوي الذاتي بمغامرته الحكائية إلى زمن الحكاية في واقعها السردي ليستكمل المسيرة الاحتفالية المهرجانية لدفن جثمان ((الشيخ **صالح**)):

على صوت "النوبة" الدراويش يملأ نفوسهم حيوية فياضة. دخلنا أرض المدافن وفي أذني شهقات بكاء مختلفة الأعمار، سمعت أحدهم يقول: .. الله الدائم". مضينا بين الأضرحة، وضعنا جثمان الشيخ صالح تحت شجرة تين وارفة الظلال أحاطها الدراويش، جلسوا جوار شيخهم محدقين فيه.

ضاغطاً على الفضاء السردي بإيقاع صوتي وبصري خاص يتلاءم مع حساسية الانفعال الإشكالي المتولدة من حضور / غياب الشيخ **صالح** في معادلة الحياة / الموت بطابعها الميراث شعبي المؤسطر. ويتكشف هذا الدعم الإشكالي للفضاء في معادلته الملبسة عن إمكانية تواصل آخر مع المتخيل الحلمي الدائر في مغامرة فانتازيا الرؤيا، مرتفعاً بإيقاع الحركة والمكان والتفاصيل إلى مشهد سرد ـ صوري ضاج بالتنوع والإدهاش:

قام الدرويش وطار بخفة الروح حين دوّى صوت "النوبة"، طار الدرويش وكان حوله برق يجرح حسام العين، رأيت المرأة تغلق الباب الثاني.. دخلنا وكنا مبللين بمطر خفيف ينزل من ذاكرتي وذاكرتها،صعدنا سلماً وهبطنا سلماً، دخلنا غرفة وخرجنا من غرفة، مضينا إلى صالة واسعة تشع فيها مصابيح غريبة الألوان. كانت مفروشة بسجاجيد الحجازية ورأيت الشيخ صالح على الأرض وحوله أربعون رجلاً في ثياب خضراء من ريش.

وتتصدى الذات الساردة لقراءة الإشكال قراءة سردية منفصلة انفصالاً رمزياً عن واقع الحدث السردي، لتمارس وعياً مزدوجاً يسهم في حركة الحكاية من جهة، وينظر إليها من الخارج ـ بوصفه راوياً إطارياً ـ من جهة أخرى:

قلت له: لكن يا شيخ صالح إننا نعد لك الجنازة هناك.. سرح بخياله كغزال شارد وقال من دون أن ينظر إلي: في أي يوم ومكان.. كنت معنا ولا تحرق قلبك. سرحت بخيالي وأنا أفكر في حديث الشيخ صالح، أخرجني من شرودي صوت "النوبة". سمعت الدراويش يكلمون الجسد المستغرق في صمته وذرات الرمال من جوف المقبرة تملأ العيون.

وتنتهي المحاولة إلى انسحاب الذات الساردة إلى زمن الحكاية ـ الأصل تحت ضغط إيقاع السرد المهيمن النابع من واقعية الحكاية.

لكن الذات الساردة لا تستطيع التحرر من حالة السحر والإدهاش والصوفية الباذخة، التي أسرتها وضاعفت قدراتها السردية وفتحت أجواءها على إمكانيات تحول زمكاني هائلة تحطم القيود وتكسر القيود، على النحو الذي يخلق فضاء تقاربياً بين حدود الواقعة السردية في شكلها الواقع ـ قصصي، وحدود فانتازيا الرؤيا، مما يسهم في حل إشكال الراوي الذاتي والتقليل من أزمنته في التنقل الإشكالي بين الفضاءين:

كنت أنا فعلاً أحاول أن أحدد شكل الطقس هل أنا في الخريف أم في الشتاء.

لا أظن كنت في الصيف، ربما كنت داخل مطر خفيف.. أظن أن الطقس كان دافئاً، كنت أمشي بين التلال حتى وصلت شجرة تين. جلست تحتها كنت أتأمل قلب الرمال، رأيت الشيخ صالح صاعداً ونازلاً بثوبه الأخضر من ريش.

نهضت من مكاني وجريت إليه، كنت أجري وأجري حتى أخذ مني التعب. بعد لحظات وجدت نفسي ما زلت في مكاني تحت شجرة التين.. فتداعى

المريد حولي بكل نشوات الجذب معجوناً بالشوق يفيض قلبه كنزيف وهو يرى الأيادي تواري جثمان الشيخ صالح في جوف المقبرة.

لذا فإن إمكانية الإقفال التي يمكن أن تفتحها جملة ((وهو يرى الأيادي تواري جثمان الشيخ **صالح** في جوف المقبرة)) لا تؤدي إلى خاتمة سردية تقليدية كما تفترضها القصة في أنموذجها السردي المرتبط بواقعية الحكاية.

وهو ما يفسر استمرار حيوية القص وتدفقه وصيرورته في فضاء التداخل مع فانتازيا الرؤيا إلى درجة الاندماج والتوحد والتماهي، بحيث ينعدم الفاصل / الحاجز السردي بين الفضاءين على النحو الذي يقود إلى إقفال اختتامي احتفالي بانورامي، محتشد بالحركة واللون والإيقاع، تنشط فيه عدسات الكاميرا لتصور المشهد من كل الاتجاهات، داخلة في أدق التفاصيل والمفردات:

فجأة غاص وجهي حين رأيت مياهاً تتدفق من داخل المقبرة، وقفت لحظة، كان صوتي يرتعش، بعد فترة شاهدت سفينة تنساب بنعومة على سطح المياه، كانت محملة بالجواهر والزمرد وخشب الصنوبر والجلود المدبوغة وأقفاص من الطيور وأباريق من النحاس والسجاجيد. شاهدت قوارير من العسل وأطناناً من العاج وسن الفيل والأعشاب الطبية وأربعين رجلاً مصطفين عليهم جلابيب خضراء من ريش وحولهم امرأة بيضاء شعرها حالك السواد كليل قديم، تحمل فانوساً يسيل منه ضوء بنفسجي. أنزلت إليهم جثمان الشيخ صالح، حملوه بين أياديهم برفق وخبؤوه داخل السفينة، لمحت المرأة ترفع الفانوس إلى أعلى وشاهدت الرجال يخلعون عن الشيخ صالح ثوبه الأبيض ويزينونه بثوب من الريش الأخضر. كانت

المرأة تحدق في الجثمان بنظرة حية ثم رمقتني بنظرة لا لوم فيها، سمعتها تقول لهم "أمضوا". زمرت الأبواق وأعلنت السفينة الرحيل، كنت أرقبها بعينين مفتوحتين وهي تنساب فوق سطح المياه حتى اختفت.

تنتهي فيه الذات الساردة إلى كاميرا ((مراقبة)) بعدستين مشرعتين تشيعان مشهد المحو والاختفاء والتلاشي.

ولا شك في أن حضور الدال اللوني الضاغط في عتبة العنوان ((ريش أخضر))، وتكراره اللافت في جسد المتن، فضلاً عن تجليات لونية متعددة ومتنوعة بقيمها المباشرة وغير المباشرة، أسهم في الارتفاع بطاقة التشكيل السردية إلى مستوى جمالي يسمح بالتداخل الفضائي وانعكاساته على مغامرة السرد في آلياتها النشيطة وتقاناتها المدهشة.

القص الفانتازي:
تداخل الزمن وتناسخ الشخصية:

لم تتوقف مغامرة التجريب القصصي عند حد جمالي معين، وذلك بفعل الانفتاحات الرؤيوية البالغة الإثارة والتنوع والتعدد التي يمارسها القصاصون، ويلجون بها مناطق سردية غامضة وبكراً أصلح ما يكون لاستيعاب فعل المغامرة وتجلياتها الجمالية.

تدخل قصة ((يحدث داخل رأسي))(٧) للقاصة **بسمة النسور** إلى فضاء المغامرة الجمالية عبر بوابة القص الفانتازي، الذي يشتغل على فعالية تدخل الزمن في مستوياته السردية والشخصانية والحدثية، وما يتمخض عنها من تناسخ شخصاني تستحيل فيه شخصية الراوي الذاتي إلى شخصية متحولة بين شخصيتين في لحظة تكثيف زمكانية مدهشة، تقوض المحيط السردي وتعيد تشكيله على وفق رؤياها.

منذ عتبة العنوان ذي التشكيل الفعلي الخاضع لصيرورة حركية معينة ((يحدث داخل رأسي)) يشرع نداء القص بفتح مداخل مقترحة وطرح أسئلة شائكة داخل قمة الهرم الجسدي لشخصية الذات الساردة. فعل الحدوث الآني ((يحدث)) يطلق الشرارة السردية الأولى لحراك قصصي جالب للحدث، كامن في صوت الفعل وشكله ودلالته، يكتسب خصوصيته وتجوهره في اختراقه مجالاً فضائياً زمكانياً شديد الخصوصية ((داخل))، ما يلبث أن يتوسع ويتعمق ويتمركز حين يضاف إلى ((رأسي))، إذ يباشر خطاب الأنا الساردة من أعلى طبقة جسدية من طبقات الشخصية بعكس رؤياه من خلال السعي إلى صيرورة الحدث الداخل ـ رأسي للذات الساردة إلى المتن النصي.

فالعتبة العنوانية بهذا التشكيل تنطوي على وعد معزز بالإغراء يلوح بالكشف والاعتراف والتشويق، ويدفع بتطلع القراءة وفضولها إلى الغوص المباشر والسريع في مياه المتن.

الاستهلال المونولوجي يسعى أولاً إلى إثارة الالتباس والتداخل في قضية نقاء الذات الساردة في انتمائها إلى ذاتها وإلى مسرودها، وخلط أوراقها مع ذات أخرى مصاحبة ومحايثة:

أحسّ أن عقلي لم يعد يخصّني. ازدحم رأسي بالصور والذكريات التي لا يعود لي أي فضل في وجودها، اقصد أنني لم أكن البطلة الحقيقية لتلك الأحداث التي أعاود تذكرها بين الحين والآخر كما لو أنني عشتها فعلاً. لا يمكنني توضيح الأمر لأن محاولة الشرح تزيده التباساً. حتى أنني لا أتذكر على وجه التحديد كيف جرى كل ذلك، كل ما أستطيع تذكره أنني حزنت كثيراً لرحيل أمي المباغت، لم أستطع تقبل الأمر، كما يفعل كل الناس في مثل هذه الحالات، إنهم يحزنون ويذرفون كثيراً من الدموع ثم يبدؤون بالنسيان، من السذاجة اعتبار كل الناس عديمي الوفاء لأنهم ينسون في نهاية الأمر. يجتازون أحزانهم ويواصلون الحياة فتلك طبيعة الأشياء.

وتقوم بتلخيص الإشكالية السردية، وفصل خصوصية الذات في محنتها عن ذوات الماحول الاجتماعي، فضلاً عن تقديم تبرير تقريري لساحة الناس الذين يفقدون أحياءهم ثم ما يلبثون أن ينسوا، واعتبار ذلك من طبيعة الأشياء إذ يحررها من فكرة عد النسيان إشارة لعدم الوفاء قدر تعلق الأمر بتجربتها السردية الملتبسة والغامضة.

تميزت اللوحة الثانية التي أعقبت لوحة الاستهلال بانفراد وصفي صاغته الأنا الساردة أشبه بالبورتريه لشخصية "الأم" المحايثة لذاتها، وعبأتها بأشكال وصور وألوان وخطوط هيأت الفرصة السردية لتركيز هيمنتها وقوة تأثيرها:

أمي ماتت منذ ما يقارب الخمس سنوات، كانت قد بلغت الثامنة والخمسين لم تعان أية أمراض باستثناء نوبات الصداع النصفي التي كانت تلم بها أحياناً، كانت امرأة قوية تميزت دوماً بالذكاء الحاد بحيث كان من المستحيل أن تمر عليها كذبة مهما بدت متقنة، مما وضعني في حرج لأنني اعتدت الكذب للتخلص من المآزق الكثيرة التي سببتها لنفسي في سنوات طيشي، لطالما اكتشفتني وقررت لي عقوبة تتناسب وجسامة الحماقة لكنها في نهاية الأمر كانت تسامحني.

إذ إن الصفات ((لم تعان أية أمراض / كانت امرأة قوية / تميزت بالذكاء الحاد / في نهاية الأمر كانت تسامحني)) تجعل منها مثالاً أو أنموذجاً

يصلح للاحتذاء وبوسعه التأثير في الآخرين ولا سيما ابنتها.

ولا شك في أن هذا الاسترجاع الزمني الخاص لهذه اللوحة ((أمي ماتت منذ ما يقارب الخمس سنوات)) أثره في التشكيل السردي الذي يوحي ابتداء بانتظام وحدات هيكل السرد، وتجاوبها مع العناصر التقليدية في الزمن والمكان والحدث وما ينتج عنه ذلك من اقتراح أفق توقع، يجعل هذه اللوحة وكأنها ملصق ممنتج بطريقة مقصودة في مطلع حقل السرد بعد الاستهلال مباشرة.

تستأنف اللوحة الثالثة زمنها السردي بعد انفصالها عن لوحة الاسترجاع لتطلق في مفرداتها أسئلة السرد المركزية في القصة:

الآن أحاول أن أسامحها لأنها ارتكبت أكبر حماقاتها على الإطلاق، حين اقتربت من قبرها أغمضت عيني بقوة فتلاشت سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في مخيلتي صورتها شابة جميلة لم تتجاوز الثلاثين. هذا وبسبب الحزن والارتباك والشوق الذي يحرق الروح، اعتقدت أن مخيلتي استحضرت أكثر صورها بهاء وأن صورتها الحقيقية سوف تعاود الظهور بعد تضاؤل حدة الفقدان. الذي حدث بعد ذلك كان عصياً على التفسير، إذ بدأ الجميع يلاحظون مدى شبهي بأمي، أصبحوا يكررون هذه العبارة وكأنهم يرونني للمرة الأولى، بدأت أحس بأنني لم أعد نفسي، هل بدأت أهذي؟ ربما، لكني كنت على يقين بأن جزءاً مني غادرني إلى الأبد. أصبحت كثيرة النسيان أطيل التفرس في الوجوه المألوفة وأبذل جهداً كبيراً في محاولة استعادة الأسماء وغالباً ما يتملكني الحرج لأنني لا أنجح.

ولعل صراحة الدال الزمني ((الآن)) تحقق مباشرة رغبة الانفصال عن لوحة الوصف، والتواصل مع لوحة الاستهلال، وتكرس شروط الدال عبر سلسلة وحدات سردية تصور بانتباه لافت حجم التداخل الزمني والتناسخ الشخصاني بين شخصية الذات الساردة وشخصية أمها، ويمكن تفصيلها رقمياً كما يأتي:

١ ـ ***تلاشت سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في مخيلتي صورتها شابة جميلة.***

٢ ـ ***اعتقدت أن مخيلتي استحضرت أكثر صورها بهاء.***

٣ ـ ***أن صورتها الحقيقية سوف تعاود الظهور بعد تضاؤل حدة الفقدان.***

٤ ـ ***بدأ الجميع يلاحظون مدى شبهي بأمي.***

٥ ـ ***بدأت أحس بأنني لم أعد نفسي.***

٦ ـ ***كنت على يقين بأن جزءاً مني غادرني إلى الأبد.***

إن كل هذه اللقطات بتعاقبها السرد ـ درامي التراكمي ترسم شكل التباس وإشكالية التداخل والتماهي بين الشخصيتين، على النحو الذي يبرر فعل الحدوث وصيرورته الاستثنائية في قمة الجسد، وطاقته الإشعاعية الهابطة من ثريا ((العنوان / الرأس)).

تتوالى اللوحات بعد ذلك ومن زوايا تشخيص وتصدير مختلفة لتوكيد حالة التداخل الزمني والتناسخ الشخصاني، إذ تجرب الذات الساردة ـ موضوع التناسخ ـ سياقات عمل كثيرة مع المحيط الاجتماعي والشخصاني بمختلف أوجهه لامتحان أزمتها واختبار إحساسها بالتماهي والتناسخ مع شخصية أمها المتوفاة، ولاسيما في حضور المفردات التفاصيلية المتعلقة بشخصية الأم المتوفاة في مشهد الذات الساردة وبروزها على نحو انتمائي حاسم في شخصيتها:

في حين تبدو التفاصيل التي تعود إلى أمي جلية إلى درجة يصعب تجاهلها ـ ذكريات صباها، لحظات الفرح والأسى، الحنين، الخوف والحزن، كل شيء عاد واستحوذ على تفاصيلي الخاصة. أدركت أن أمي سكنتني، لا أقصد ذلك على سبيل المجاز، إنها تقيم حقاً داخل رأسي، والمشكلة أنني لم أتمكن من البوح بتلك الحقيقة لأي كان. عبارة كهذه لا تقال ببساطة، الحق أنني حاولت خلال حديث عابر مع شقيقتي الصغرى قلت لها "أمي تسكن داخل رأسي"!

تنهدت وردت: "إنها تسكن داخل روحي"!

وربما جاء التصريح القصدي الواعي في فضاء السرد عاملاً حاسماً في وصول الشعور العام بالتناسخ إلى درجة يصعب تأويلها ((أدركت أن أمي سكنتني، ولا أقول ذلك على سبيل المجاز))، وهو ما يجعل منها مشكلة شخصية الذات الساردة في المتن النصي، ومشكلة السرد في القصة.

وتظل شخصية الأنا الساردة ـ وهي الشخصية المحورية البؤرية في القصة ـ تناور مجموعة مناورات سردية للتوصل إلى خلاص ما لأزمتها وحل معقول لإشكاليتها، وهي تقوم بعرضها عرضاً حكواتياً على مروي لهم حاضرين أبداً في مشهد السرد:

أرأيتم صعوبة المأزق. لن يفهمني أحد، توصلت إلى قرار بعدم الحديث في هذا الأمر. حاولت إقناع نفسي إن ما يحدث داخل رأسي هو محض أوهام فرضتها حالة الحزن، غير أن مصادفة جمعتني بصديقة أمي المقربة في أحد المتاجر غيرت كل شيء. كانت منهمكة في اختيار هدية لحفيدتها حين اقتربت منها محاولة مفاجأتها عانقتني بود وهي تداري دمعة داهمتها. قالت بتأثر: "يا الله أصبحت تشبهينها، حتى نبرة الصوت نفسها". همست في أذنها ضاحكة: "هل

تذكرين الضابط الوسيم؟". ضحكت بارتباك ثم ردت: "لكننا تعاهدنا أن لا نبوح بتلك الحكاية مهما جرى" أضافت بأسى: "لماذا نكثت بالعهد؟ فليرحمها الله، على أية حال كان ذلك منذ عهد بعيد!". عانقتني مودعة. ألحت علي لزيارتها قريباً.

وعدت أن أفعل، أوشكت على اللحاق بها، أردت أن أقسم لها أن أمي لم تخبرني بشيء، لكنني عرفت. كيف عرفت؟ لا أعرف، عرفت لوحدي، ألا تحدث أشياء غامضة في الحياة؟

ففي الوقت الذي ذهبت فيه الذات الساردة إلى اقتراح تأويل يطمئن الروح بحل مؤقت ((توصلت إلى قرار بعدم الحديث في هذا الأمر. حاولت إقناع نفسي أن ما يحدث داخل رأسي هو محض أوهام فرضتها حالة الحزن))، لوضع الشخصية في مسارها السردي المنطقي والمعقول، فإن انعطافاً سردياً جديداً يفسد المحاولة ويقوض الاقتراح ويعيد الشك إلى شاشة العرض السردي ((غير أن مصادفة جمعتني بصديقة أمي المقربة في أحد المتاجر غيرت كل شيء)).

ويعكس الحوار بقيمه الظاهرية المباشرة والباطنية غير المباشرة بين الذات الساردة وشخصية صديقة الأم المقربة، صورة إضافية من صور تكريس الإشكالية ومضاعفة لغزها في شخصية الذات الساردة، التي تتلقى مزيداً من القناعات الإضافية لتوطين الغموض والضبابية في المشهد السردي المتواصل ((لكنني عرفت، كيف عرفت؟ لا أعرف، عرفت لوحدي، ألا تحدث أشياء غامضة في الحياة)).

إن فعل التعرف المكرر تكراراً لافتاً في هذه الوحدة السردية المتسائلة تكشف عن الجانب الروحي الباطن من المعرفة الإنسانية داخل بطانة السرد، وتجعل الذات الساردة تتماهى مع النسق الغيبي الغامض في الحياة.

تعود الذات الساردة مرة أخرى إلى مونولوجها الداخلي، في محاولة لترتيب وضعها الجديد على أساس علاقته بالآخر الذي لا يمكنه استيعاب هذا الوضع من دون إحالته إلى تفسير مرضي، باستخدام الإشارات غير الطبيعية المتاحة لتقويم حجم التغير الذي حصل لشخصية الذات الساردة شكلاً ومضموناً:

هل ينبغي علي تفسير كل شيء؟ حتى كيف عثرت على صندوق مجوهراتها بسهولة بعد أيام العزاء؟ هل كان ذلك سيحول دون نظرات الارتياب التي تبادلها أخوتي يومها؟ ماذا يمكن أن أقول لهم دون أن أدفعهم للاعتقاد بأنني جننت؟

لذا فإن كثافة التساؤل الاستفهامي التي تواجه به الذات فضاءها الداخلي يبدو قاسياً ومحرجاً ومثيراً للارتباك، ومتجهاً إلى سبيل عدم النجاح في وضع ترتيبات مقنعة للحالة.

تنفتح هذه التساؤلات مباشرة على النسخة الأصلية للقصة، وقد تمركزت في النص الأسفل من بئر السرد على شكل شهادة حادة الاعتراف تقدمها الأنا الساردة في صيغة إعلانية حكواتية:

أنا لا أهذي، ولم أقترب من الجنون. لكن الأمر خرج عن سيطرتي كلياً. قبل عدة أيام خلدت إلى النوم، كنت في الثامنة والعشرين من عمري، متزوجة حديثاً ولي طفلة صغيرة فائقة العذوبة تعلمت المشي للتو. حين صحوت في اليوم التالي كنت قد بلغت الثامنة والخمسين. أصبح شعري أشيب وتجاعيد كثيرة اكتسحت وجهي، بعبارة أخرى كان وجه أمي الخمسيني قد استعاد حضوره. لكن ليس في داخل رأسي هذه المرة، بل غزا كل ملامحي دفعة واحدة. حين حدقت في المرآة المقابلة لسريري أطلقت صرخة مدوية جعلت زوجي ينهض من فراشه مذعوراً، ارتجفت بشدة وسيطر وهن على جسدي وأصبح لساني ثقيلاً، وتصببت عرقاً، ظن زوجي أنني أصبت بالبكم وأنا أحاول التفوه بكلمات بدت غير مترابطة. ضمني إليه بقوة. مسح دموعي المنهمرة. جفف وجهي بمنشفة مبلولة وهو يردد: "اهدئي.. اهدئي" ناولني كأس ماء. ظل يحدق في وجهي مذهولاً. صرخت: "قل لي ما الذي تراه؟ لا تحاول خداعي!". بدت الحيرة على ملامحه، أجاب بحذر:

"لا أرى شيئاً غير عادي!" عاودت النظر إلى المرآة. لم أكن أحلم. لم يكن كابوساً، أمي سلبتني عمري في الليلة الفائتة، والمصيبة أن زوجي لم يصدق، حاولت استعادة هدوئي. طلبت منه الاتصال بشقيقتي، غير أن الطبيب حضر قبلها. تأكد من ضغطي ودرجة حرارتي ثم حقنني بإبرة مهدئة. سمعته يقول لزوجي "لا داعي للقلق، سوف تكون بخير!". لا أعرف كم نمت بالضبط.

أيقظني صوت شقيقتي وهي تمسح رأسي وتتلو آيات قصيرة وقد استولى على وجهها ذعر شديد. قلت "ناوليني المرآة!" حاولت أن لا تفعل لكنني أصررت.

تبادلت نظرات مستسلمة مع زوجي ثم رضخت.

وقد قسمت لوحة اعترافها على شكل لقطات، صاغت في اللقطة الأولى الإطار الزمني للواقعة القصصية بأنموذجه المتشكل على شبكة محاور متآلفة ((قبل عدة أيام / كنت في الثامنة والعشرين من عمري / متزوجة حديثاً)).

وواصلت في اللقطة الثانية استكمال هذا الإطار حيث فجرت فيه المفاجأة السردية التي ارتكزت عليها أساساً لعبة القصة ((وحين صحوت في اليوم التالي كنت قد بلغت الثامنة والخمسين)). إذ إن المفارقة السرد ــ زمنية المتمثلة في إضافة ثلاثين سنة إلى عمر الأنا الساردة بين ((الثامنة والعشرين / والثامنة والخمسين)) في ليلة واحدة، تنطوي على بعد فانتازي يرتكز على أسس نفسية ذات علاقة ما بفكرة التناسخ الشكلي ((كان وجه أمي الخمسيني قد استعاد حضوره)).

وهنا يحصل تحول آخر على صعيد الإضاءة العنوانية التي تسلطها ثريا العنوان على تضاريس المتن النصي، إذ تغادر الحركة الداخلية عتبة العنوان ((يحدث / داخل / رأسي)) لتنتشر على سطح الخارج في واجهته الشخصانية المباشرة ((لكن ليس داخل رأسي هذه المرة، بل غزا كل ملامحي دفعة واحدة)).

وتستخدم الأنا الساردة ((المرآة)) بوصفها القرين المعبر عن انعكاس الصورة الداخلية والخارجية للشكل، والدال الحاسم الذي يغذي الذات المصورة بدلالات تغير تهز كيانها وتفجر فيها أحاسيس الشيخوخة المرة التي تضغط فيها على الدائرة الشخصانية الضيقة المحيطة بها، المتمثلة بالشخصيات ((الزوج / الطبيب / الشقيقة)) وقد شكلت بينها وبينهم حاجزاً من سوء الفهم، يقودها إلى تفسيرات تنطلق من إحساسها الفادح بالتغير نحو شخصية الأم المتوفاة، بعد أن بلغ تماهيها مع شخصية الأم حداً نفسياً عالياً خلط بين الشخصيتين.

وإذا ما عدنا مرة أخرى إلى معاينة اللحظة الاستثنائية المكثفة التي حدث فيها هذا الخلط الشخصاني وما أعقبه من لبس سردي ((حين اقتربت من قبرها أغمضت عيني بقوة فتلاشت سنوات كثيرة من عمرها واستقرت في مخيلتي شابة جميلة لم تتجاوز الثلاثين. هكذا وبسبب الحزن والارتباك الذي يحرق الروح، اعتقدت أن مخيلتي استحضرت أكثر صورها بهاء وأن صورتها الحقيقية سوف تعاود الظهور بعد تضاؤل حدة الفقدان))، لأدركنا سر اللعبة السردية التي خضعت لها القصة في تشكيل المعادلة السردية الشخصانية القائمة على التبادل والاستعارة وإحراج أفق التوقع لدى المتلقي.

لكن ثورة الأنا الساردة في هياجها واضطرابها وجنونها ما تلبث أن تهدأ بعد أن تستقر أحوال السرد في نص ((الواقع)) السردي المفارق، وتنسحب الأنا إلى بؤرتها الأنوية عازلة الدائرة القريبة والخارج عموماً عنها، لتمارس نشاطها السردي بناء على المتغيرات الجديدة في عالمها من دون إي إحساس بالفجيعة، إثر قرارها الحاسم بسرقة عمرها على يد أمها ((أمي سلبتني عمري في الليلة الفائتة))، على النحو الذي يعيد نسق السرد إلى مسار معتدل في اقتراح خاتمة القصة:

حدقت جيداً، استولى علي هدوء تام، لم أعد أرغب في تفسير أي شيء. ليقولوا ما يشاؤون، وليقسموا أن شعري ما زال حالك السواد، وأن وجهي

فتياً وأن لا أثر لأية تجاعيد إلا في مخيلتي، إنهم كاذبون. سأكون مجنونة لو صدقت مزاعمهم، حتى الوثائق الرسمية تكذب.

أنا وحدي أمتلك الحقيقة وأعرف أنني صرت أمي! كففت عن الشوق إليها.

أصبحت نائية عن الجميع، لن أحاول إقناعهم بشيء. لن أعتذر. عليهم أن يتقبلوني كما أنا. امرأة في أواخر الخمسينات تجاوزت سن اليأس التي يتحدث عنها الأطباء وأتوق إلى شيخوخة هادئة.

ولعل الوحدة المفصلية المركزة ((أعرف أنني صرت أمي! / كففت عن الشوق إليها)) بمضمونها التحولي العميق، هي التي تقود نشاط السرد المتوالد ــ في الذهاب إلى منطقة الإقفال ــ إلى مفارقة أخرى وأخيرة تتحول فيها الأنا الساردة إلى ((قبر)) متحرك يحوي جسد ((الأم)) ويطرد جسدها إلى الخارج حيث يموت:

غير أني سوف أتذكر دائماً وبحنين بالغ أمي التي ماتت وهي في الثامنة والعشرين مخلفة طفلة بالغة العذوبة تعلمت المشي للتو.

فتناسخ الأجساد هذا يفارق تناسخ الأرواح، ويعكس أنموذجاً طريفا في المغامرة الجمالية للنص القصصي.

هوامش البحث:

1ـ **الأعمال القصصية**، المجلد الثاني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠ ، ٥٦.

٢ـ **الديب رماح**، خيري عبد الجواد ، مركز الحضارة العربيـة للإعـلام والنشـر، ط٢، ١٩٩٥، الجيـزة: ١٣٨.

٣ـ حكايات شعبية أم قصص حداثية، **إدوار الخراط**، الدراسة التي صاحبت المجموعة.

٤ـ **جمال الغيطاني**، من التقديم الذي خص به المجموعة على ظهر الغلاف الثاني للكتاب.

٥ـ **كائنات صغيرة**، منشورات اتحاد الأدباء في العراق، بغداد، ط١، ١٩٩٤، ٤٧.

٦ـ مجلة ((**الرافد**))، العدد ٦٥، ٢٠٠٣ : ٥٢.

٧ـ مجلة ((**عمان**)) الأردنية، العدد ٧٢، ٢٠٠٢: ٨٤.

□□

التشكيل السردي في الخطاب الروائي العربي بين النشأة والنضج

نجاة عرب الشعبة *

ليس من السهل على الباحث أن يتصدى إلى موضوع الرواية العربية، دون أن يتحصن بالكثير من المعارف المنهجية والأدوات الإجرائية حتى تعينه على مواجهة جملة من الأسئلة المتنوعة التي حتماً ستعترض سبيله أثناء البحث، والتي تتعلق في عمومها بنشأة الفن الروائي في تاريخ الثقافة العربية، ومراحل تطوره وعلاقاته بالموروث السردي العربي من جهة، وبالرواية الغربية من جهة أخرى.

والأمر سيكون أكثر تعقيداً إن تعلق بالخطاب الروائي الحداثي، الذي أصبحت له إشكالياته الخاصة والمتميزة، كما أصبحت له أساليبه السردية الخاصة، لأن الباحث سيجد نفسه مضطراً للبحث في إحدى مسائله المتنوعة والشائكة في الوقت ذاته، من مثل: البحث في مكونات الخطاب الروائي الحداثي ووظائفه، أو بنائه وصيغه، أو تشكيله وأساليبه أو "أشياء أخرى تتعلق بمحاولة تصنيفه في مذاهب جمالية ومحاولة امتلاكه واحتوائه"(١).

ونحن أمام هذا الكم الهائل من الأسئلة المعرفية المتنوعة والعديدة، اخترنا أن يكون طرحنا يجري في محور كبير وهام بالنسبة للرواية العربية، يتعلق في أساسه بتطور التشكيل السردي في الخطاب الروائي العربي منذ نشأته في مراحله الفنية الأولى، إلى غاية وصوله إلى مرحلة الاكتمال والنضج. والتشكيل السردي في العمل الروائي، ليس مظهراً بسيطاً وإنما هو في غاية التعقيد لأنه اجتماع العديد من العناصر الفنية التي يتشكل من خلال اجتماعها الكلي الطابع المميز لأي عمل روائي بعينه مقابل سواه من الأعمال الأخرى المماثلة.

وفي هذا السياق، سنحاول عبر هذه الورقة معرفة خصوصية التشكيل السردي في الخطاب

*باحثة وأكاديمية من الجزائر.

الروائـي العربـي بطوريـه التقليـدي والمعاصـر، باعتباره من أهم الشروط لمعرفة النص وفهمه.

١ـ خصوصية الخطاب الروائي في طور النشأة:

لسنا نزعم من سياق هذا العنوان، أننا سنتتبع تاريخ ظهور جنس الرواية في الأدب العربي تتبعاً دقيقاً بحيث يجعلنا نحيد عن الغاية الأساسية من هذه الدراسة وهي ليست غاية تاريخية، وإنما نعتزم عبر هذا العنصر المنهجي أن نسلط الضوء على أهم المراحل الكبرى التي اجتازتها الرواية العربية قبل العقود الثلاثة الماضية، من أجل قراءة خصوصيتها الفنية والجمالية، ومقابلتها بنظيرتها الحداثية.

بـدأت مسـيرة الإبـداع فـي الكتابـة الروائيـة العربية بتجارب متنوعة على مر التاريخ الحديث، مدفوعة بالتغيرات الاجتماعية والفكرية التي طرأت في البيئة العربية. فكـان أول سبيل لالتحـاق الفن الروائي بالمسار الثقافي العربي، كان عن طريق الترجمة، حيث أدت "عناية المترجمين ومـن ثـم المؤلفين الأوائل، بذوق القراء، والخضوع لما هو سائد في الثقافة العربية آنذاك إلى تلوين الروايات المترجمة والمؤلفة بألوان تراثية كانت تهيمن على الذوق الجمالي والفكري لجمهور القراءة الذين كان جلهم من أنصاف المثقفين"(٢).

فكان الشكل السردي القديم مسيطراً إلى حد كبير على الشكل الفني للرواية العربية وخصوصاً علـى مسـتوى صـناعة الأسلوب؛ حيث لـم يكـن باستطاعة الكتاب آنذاك التخلص من قيود البديع والمحسنات البلاغيـة التـي كـان الكتـاب يتسترون خلف عباءتها (٣) ويبدو ذلك واضحاً في كتابات **اليـازجي، والمـويلحي والمـازني** ومـن قـبلهم، **الطهطاوي**، وعلي مبارك وغيرهم...الخ.

ولعل التفسير المنطقي لهذه الظاهرة الأدبية، هو الهدف التعليمي الذي كان يرفد تلك الروايات؛ حيث لم يدخل في اعتبار أولئك الرواد على حد قول **عبد المحسن طه** بدر "أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم وكان هدفهم هذا يتفق وظروف مجتمعهم في هذه الفترة(٤).

ونتيجـة لاتصـال المجتمـع العربـي بالثقافـة الغربية، تم وعي المثقفين العرب بضرورة إدراك الجديد الوافد من الغرب، وأنه يحتاج إلى شكل فني جديد، فبـدؤوا مـن ثـم التخلي عن الشكل التراثـي والتمسك بالشكل الغربـي شيئاً فشيئاً. فكـان أن ظهـرت الروايـة التاريخيـة التـي بظهورهـا تكـون الرواية العربية قد شهدت ـ نوعاً ما ـ نقلة جديدة من حيث العناية بالمادة السردية التي قوامها روايـة التـاريخ العربـي والإسلامي القديم، والغرض منها تعليم التاريخ للقراء لا أكثر وقد عبر **جرجي زيدان** ذاتـه عن هذا الهدف بوضـوح فـي مقدمـة روايتـه الحجاج بن يوسف حيث قال: "وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته"(٥).

من أجل ذلك لاحظ الدارسون أن "العقد في روايات **جرجي زيدان** متشابهة، بل إنها توشك أن تكون موحدة، وهو يحاول في بنائه لهذه العقد أن يخضعها للموضوع التاريخي(٦) لذلك فقد غلب على هذا النـوع مـن الروايـات أسلوب السرد التعليمـي المبسـط، الغـرض منـه إفـادة القـارئ بالمعلومـة التاريخية وحسب.

من هنـا يمكننـا القول أن الروايـة العربيـة في مرحلتها الأولى ما بين منتصف القرن التاسع عشر ميلادية وبداية القرن العشرين جاءت أساساً لتعبر عـن أهـداف المثقفين مـن أجـل تطـوير المجتمـع وتعليمـه والخـروج بـه مـن وحـل الجهـل والتخلـف اللذين سيطرا على العقل العربي زمناً ليس باليسير.

وظل الشكل الفني في الرواية العربية ينحو منحنى معيناً نحو التطور في فترة ما بعد الحرب العالميـة الأولى حيث بدا التـأثر واضـحاً بالروايـة الغربيـة نتيجـة انـدفاع الكتـاب إلـى الثقافـة الغربيـة وتشبعهم إلـى حد مـا بمبـادئ التيـارات والمدارس الأدبية الغربية. فجـاءت الروايـة التـي تحمل بذور الرومانسية تحتفي بواقع خيالي لا يمت لواقع البيئة العربية بصلة. ومن حيث الشكل يلاحظ الباحثون أن الذوق الفني والجمالي أخذ يتخلص بشكل شبه كلي من الموروثات الأدبية ومؤثراتها وأخذت بذلك الرواية تنفرد ببعض التميز خصوصاً في طريقة الصياغة والتأليف واللغة(٧).

وخير من مثل هذه المرحلة من الكتاب الرواد؛ **محمد حسين هيكل** الذي كتب رواية "زينب" سنة ١٩١٤، وكتب **العقاد** (سارة)، **وطه حسين** كتب (الأيام)، **والمازني** كتب (إبراهيم الكاتب).. الخ إن هذه الروايـات تتصـل من حيث مضامينها اتصـالاً مباشـراً بحيـاة مبدعيها ومشـاكلهم الذاتيـة، حيـث أصبحت تؤطر ضمن رواية السيرة الذاتية.

ومما يلاحظ على هذه الروايات، عدم الاكتمال والنضج الفني على المستويين: الشكل والمضمون. ذلك أن أصحابها لم يستطيعوا الفصل أثناء كتابتها بين ذاتهم ككتاب وصحفيين، وباحثين، وبين ذاتهم الأخرى المبدعة، فكان لذلك تأثيره الواضح على أسلوب الكتابة لديهم؛ **فطه حسين** مثلاً يظهر في كتابه "الأيام" بأسلوب الباحث الاجتماعي حين يعلق في مقاطع من الروايـة عن مظـاهر تخلف البيئـة المصرية خصوصاً في الأرياف، وأما **هيكل** فإنه لم يوفق إلى حد ما في شكل الأسلوب العام للرواية حيث تعثر في عدم التوفيق ما بين الطابع الحزين

الذي يغلب على سير أحداث القصة، وما بين تلك المقاطع التي تبدو منفصلة عن سياق المحكي ذاته من حيث احتفاء **هيكل** بتصوير الطبيعة الريفية الزاهية... بالإضافة إلى كل ذلك ميلهم الواضح إلى استخدام الأساليب التقريرية الخالية من الإيحاء.

قد يرجع سبب تعثر هؤلاء الرواد في عدم اكتمال تجاربهم الإبداعية ـ في جنس الرواية ـ فنياً وجمالياً. إلى عدم استيعابهم لمفاهيم الأجناس الأدبية، والتباس الأمر عليهم حول خصوصية كل نوع. كالذي نجده مثلاً عند **عيسى عبيد** في مقدمة روايته (إحسان هانم). عندما يطلق كباقي أبناء جيله على الفن المسرحي "الرواية المسرحية" وكذلك عندما يطلق **المازني** على المسرحية لقب الرواية(٨)، هذا يعني أن مفهوم الرواية من حيث هي جنس أدبي له مقوماته الخاصة والمتميزة، لم يصل بعد إلى إدراك المثقفين والمبدعين.

ولأن تطور الكتابة الروائية، مرتبط بالأساس بمدى تطور الوعي بالكتابة، فإن حلول المرحلة الواقعية كانت شاهداً على ذلك التطور حيث أجبرت النقاد والدارسين على الاعتراف جدياً بما يسمى رواية عربية حقيقية، خضعت بالفعل إلى مقاييس الفن الروائي الحديث.

ومن أبرز كتاب الاتجاه الواقعي، نذكر **عبد الحميد جودة السحار، ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ** الذي يبقى سيد هذا الميدان بغير منازع، فرواياته خان الخليلي وزقاق المدق، والثلاثية، مثلت بالفعل رؤية أدبية جديدة أضافت إلى أجواء الرواية العربية عوالم أوسع وأرحب، فانتقل من أسلوب السيرة الذاتية الذي يركز على الذات إلى التركيز على ذوات أخريات، أو الانتقال في السرد من التركيز المحوري إلى التركيز الحواري، الذي يأخذ بعين الاعتبار مشاركة ذوات أخرى في إضاءة جوانب هامة في حياة المتكلم/ الشخصية المحورية التي تنقل إلينا حياتها أو وقائعها(٩) وكلما تقدم الزمن **بنجيب محفوظ** إلا وزاد وعيه بالكتابة الروائية فيستخدم تقنيات أكثر إبداعاً وأكثر تعقيداً، وتقف رواياته اللص والكلاب، السمان والخريف، الشحاذ وغيرها علامات بارزة في مسيرة الرواية الجديدة، ذلك أنه أضاف إلى تلك المضامين الاجتماعية التي عني بها من قبل، مضامين فكرية ونفسية وإنسانية نقلت الرواية العربية إلى شكل فني جديد أرهص لظهور ما يسمى الرواية الجديدة.

ولما نعاين كتابات **نجيب محفوظ** في شكلها العام نلاحظ أنه يعتني كثيراً بالمادة السردية أي (المضامين)، على حساب الجانب الشكلي أو البنوي للرواية لكنه من جانب آخر كان ينوع إلى حد بعيد في هذه المضامين، فمنها ما يهتم فيه بالمكان الذي تدور في نطاقه أحداث الرواية، ويظهر ذلك من العناوين التي يختارها لرواياته من مثل خان الخليلي، زقاق المدق، قصر الشوق...الخ. أيضاً يهتم محفوظ بتحديد معالم شخصيات الرواية الرئيسية والثانوية، حيث يرسم أبطاله رسماً تفصيلياً لا يترك كبيرة ولا صغيرة تتصل بهم دون أن يسجلها(١٠) وكان هذا في مرحلته الأولى في الكتابة التي التزم فيها بالاتجاه الطبيعي. أما المرحلة الثانية وهي الواقعية الجديدة فهي تلك التي عني فيها بالجانب الفكري والفلسفي والنفسي في بناء المادة السردية مقابل حفاظه على الشكل التقليدي للرواية العربية.

لكن هل هذا يعني أن الرواية العربية توقفت عند هذا الحد من الإبداع؟ أم هل بقيت مستمرة في طريق البحث عن الجديد؟

١ ـ خصوصية التشكيل السردي في الرواية العربية الجديدة

ليس هناك من شك، في أن الفن الروائي العربي استطاع في العقود الثلاثة الأخيرة أن يكسب أهمية خاصة في الساحة الثقافية العربية، جعلته يحتل بلا منازع مكان الصدارة بين الأجناس الأدبية الأخرى حيث حقق الخطاب الروائي العربي الذي ظهر مباشرة بعد المرحلة الواقعية نقلة نوعية على مستوى التشكيل السردي، وهي المرحلة التي عادة ما يؤرخ لها بنكسة حرب ١٩٦٧م (١١) حيث تحول الوعي العام لدى الكتاب والمثقفين، فكانت أن دفعت الروائي العربي إلى أن يعيد النظر من جديد في تيار الكتابة الروائية الذي كان سائداً قبل الهزيمة، فظهرت من ثم أنماط روائية جديدة فيها ثورة على أساليب الكتابة التقليدية من جهة، وعناية فائقة بالتشكيل السردي للخطاب الروائي من جهة أخرى، وهو ما يحقق في تصورهم جمالية الخطاب الروائي المعاصر.

فيم تتمثل إذن هذه الخصائص الشكلية التي امتاز بها الخطاب الروائي المعاصر؟ وهل حققت له ما يسمى الأدبية؟

إن منهجية البحث في مثل هذا الموضوع المعرفي تحتم علينا قبل الإجابة على هذين السؤالين الهامين، أن نبحث في الأسباب والعوامل التي دفعت بالروائيين أن ينتهجوا سبل تيار الرواية الجديدة.

لا أحد يماري في مسألة تبعية الثقافة العربية للثقافة الغربية، والتي كان من نتائج التفاعل معها ظهور جنس الرواية على الساحة الثقافية العربية مع ما ظهر من أجناس أدبية أخرى كالمسرحية، والمقال.. ومع استمرار عملية التفاعل على مر الزمن، خصوصاً وأن سبل التواصل مع الآخر تطورت إلى حد كبير مقارنة مع ما كانت عليه في بداية القرن العشرين، فإن عملية انفتاح الكتاب والأدباء على مختلف الاتجاهات الأدبية صار أكثر

حدة، خصوصاً على تيار الرواية الجديدة الذي كان التشابه ما بين ظروف نشأته في الغرب قريبة إلى حد بعيد من ظروف نشأته في البيئة الثقافية العربية.

فلو نعود بالذاكرة المعرفية إلى الأسباب الرئيسة التي دفعت بالأدباء الغرب إلى الانقلاب على أساليب الكتابة الروائية التقليدية (من كلاسيكية، رومانسية، واقعية)، نجد أن الحربين العالميتين تقف على رأس تلك الأسباب لما خلفته من آثار سلبية على المجتمعات الأوروبية، بل والإنسانية بشكل عام، فجاءت الرواية الجديدة لتعبر عن أزمة الإنسان الروحية الخانقة في العصر الحديث، وانهيار القيم الشخصية والإنسانية، فكان أن انقلب الفكر الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البنوية ومن أشهر كتاب الرواية الغربية نذكر على سبيل المثال لا الحصر **مارسيل بروست، وأندري جيد، وجيمس جويس** الذي استخدم تيار الوعي للتعبير عن الرؤى والمشاعر والذكريات، **والآن روب غرييه**.. ومن جملة ما ثار عليه هؤلاء الكتاب؛ السمات التقليدية للرواية مثل الحبكة المنظمة والشخصيات الواضحة المعالم وركزوا على وصف دقيق للأشياء والأحداث كما هي..الخ.

ومثلما أثرت الحربان العالميتان على الفكر والثقافة الغربيين فإن هزيمة ١٩٦٧م هي الأخرى قلبت موازين الفكر لدى الإنسان العربي المعاصر جراء ما خلفته من إحساس بالانكسار، وخيبة الأمل، فكان أن عبر الأدباء عموماً وكتاب الرواية على وجه الخصوص على هذه النكسة بأساليب روائية جديدة فيها ثورة ضمنية على الرواية التقليدية وتقنياتها. ونذكر أشهر هؤلاء الكتاب **الطيب صالح**، صنع الله إبراهيم، **حنا مينة، جمال الغيطاني، إدوار الخراط، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، وعبد الرحمن منيف**.. وغيرهم فإن الساحة الأدبية تعج بأسماء الكثيرين الذين أثبتوا وجودهم من خلال التنوع في تشكيل الخطاب الروائي الجديد، والتي من أهم سماته تداخل أساليب الكتابة وامتزاجها مع المفاهيم الفكرية والفلسفية؛ الخيالي منها والصوفي الواقعي والتاريخي، العجائبي والأسطوري مما جعلها سواء في حبكتها أو شخوصها أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً.

ومما ساعد على هذا التطور البارز في شكل الرواية العربية المعاصرة، عديد العوامل المتنوعة نذكر منها:

ــ تطور المناهج النقدية التي تنحو في عمومها منحى شكلياً لاهتمامها ببنية النص الأدبي والتي ارتبطت بأسماء مشاهير النقاد الغرب من أمثال **بارت، وتودوروف وجينيت**.. فجهود هؤلاء لم تعد تسعى كما كان الحال لدى أصحاب النقد التقليدي (النفسي، والانطباعي..) بتأويل الأدب، بل صارت تسعى في بحث بناه وطرائقه. وبما أن الإبداع مهما تلون واختلف جنسه، لابد أن يلازمه النقد الذي من أبجديات وظائفه التغيير والتطوير.

ــ انفتاح الأدباء أنفسهم على هذه المناهج، والنظريات التي تشتغل على السرد والرواية.

ــ اشتغال عدد لا بأس به من كتاب الرواية الحداثية بمجال النقد الأدبي، فهم من أبرز صناع التفكير النقدي العربي الحديث والمعاصر، نذكر على سبيل المثال، **محمد برادة** (المغرب)، **واسيني الأعرج** (الجزائر)، **عبد المالك مرتاض** (الجزائر) وغيرهم.

وبعد هذه الوقفة السريعة مع عوامل تطور أساليب الكتابة الروائية، ننتقل إلى تخصيص الحديث حول بعض ملامح التطور الذي حظي به الخطاب الروائي المعاصر على مستوى التشكيل السردي. ولنبدأ حديثنا بخصوصية زمن السرد في الخطاب الروائي لما له من أهمية بارزة على تحديد منطق السرد في الرواية.

١ـ تكسير تراتبية الزمن السردي في الخطاب الروائي المعاصر:

يقول سعيد يقطين بخصوص الخبر وهو مادة الحكي "إن الأحداث القابلة للحكي أيا كان طبيعتها هي موضوع الخبر باعتباره نواة أي عمل سردي"(١٢) والزمن يلعب دوراً كبيراً في الخبر لا يمكن حكيه أو سرده إلا بعد وقوعه. فهناك مسافة زمانية بين وقوع الخبر وبين الإخبار عنه. من هنا يأتي كل خطاب ليعطي للمادة نفسها أو ما يتصل بها نسقاً خاصاً يجعله يختلف(١٣).

يتعلق مضمون هذا الخطاب النقدي بشتى أنواع السرد، ولما يأتي تخصيص الحديث حول موضوع الزمن السردي في الرواية العربية المعاصرة، نجد أن المبدعين لجؤوا إلى توظيف إمكانات السرد الأدبي (كالاسترجاع، والقطع، والتداخل..الخ). في تشكيل المادة الحكائية. لأنه بالسرد وحده يتسنى للكتاب إعادة تكييف أحداث المتن الحكائي وتوزيعها في ثنايا النص الروائي. وذلك يعود" إلى تحول جذري في منظور الروائيين للعالم الفني الذي يشكلونه في نصوصهم ونشوء حساسية تضع نفسها ـ على رأي عبد الله إبراهيم ـ في تعارض مع القيم الفنية التي أفرزها المسار التقليدي للرواية"(١٤) والذي كان في مجمله يعتمد منطقاً سردياً متشابهاً يقوم على الاستناد إلى منطق التصاعد الطبيعي لزمن المحكي. والذي يتحدد في:

الزمن الماضي ← **الزمن الحاضر** ← **الزمن المستقبل**

من هنا أخذت عملية التأليف الروائي تبني أساساً على طريقة السرد كمستوى أول يفرض نفسه وسيتأثر باهتمام المبدع في سبيل تجاوز إشكالية الزمن في الخطاب الروائي عن طريق توظيف تقنيات سردية عديدة، كان من أهمها تشويه الزمن في المحكي لغايات جمالية(١٥).

وأمام هذا التشكيل الحداثي للخطاب الروائي العربي باتت الرواية العربية المعاصرة مادة دسمة أمام النقاد والدارسين، حيث فتحت شهيتهم لينجزوا بصددها العديد من الدراسات وذلك لامتلاكهم آليات القراءة التي أتاحتها المناهج النقدية الحديثة (كالبنيوية، والسيميائيات، والشعرية، والتفكيكية.....)

وحتى نقترب أكثر من خصوصية الخطاب الروائي في مستوى الزمن السردي، فإننا سندعم كلامنا برواية "أخبار عزبة المنيسي" **ليوسف القعيد**، وهي الرواية التي فتحت شهية الباحث **محمد معتصم** لاستقراء صيغتها السردية، فعلى حد قوله إنها رواية حافلة بالعناصر الجديدة سواء على مستوى الخطاب، أو على مستوى القصة أو على مستوى الحكي أو على مستوى تعدد أنماط السرد(١٦).

قام الباحث بتحليل بنية المحكي في الرواية في ارتباطه بمنطق السرد، فوجد أن المحكي أو كما أطلق عليه المحتوى ينقسم إلى أربع بنيات:

أ ـ البنية الأولى: المحتوى (التحقيق)، الزمان ٢٣ ماي ١٩٦٧.

ب ـ البنية الثانية: المحتوى (الرضوخ)، الزمان ١٣ سبتمبر ١٩٦٦.

ج ـ البنية الثالثة: المحتوى (الكبرياء)، الزمان ٢٣ سبتمبر ١٩٦٢.

د ـ البنية الرابعة: المحتوى (القتل)، الزمان ١٣ ماي ١٩٦٧.

وجد الباحث وهو يستقرئ بنية المحكي في ارتباطه بالزمن السردي أن "الحكاية في رواية القعيد تؤثر الابتداء من حالة يمكن اعتبارها حسب سيرورة الأحداث والتواريخ المثبتة في الرواية، حالة نهائية(١٧).

ومما استخلصه من هذا التحليل البنوي للمحكي أن العمل الروائي كل منسجم من حيث القصة في ارتباطها بالحكي ذاته ويعود نجاح الروائي في تحقيق هذا الانسجام إلى حنكته وبراعته في بنية الحبكة الروائية، وهو ما جعله يطلق حكماً قيمياً على الخطابات الروائية المعاصرة إلى امتلاك أصحابها القدرة على تنويع الخطابات وابتكار الأساليب والطرائق المختلفة لجعل المحتوى شيئاً مختلفاً ومغايراً للسائد(١٨).

٢ـ خاصية التكثيف السردي:

دائماً في سياق الحديث عن خصوصية التشكيل السردي في الرواية المعاصرة، وملامح التجديد التي طرأت عليها، ننتقل إلى موضوع هام يتعلق بما يعرف لدى المهتمين بالدراسات السردية بالتكثيف السردي؛ وتعد هذه الخاصية من أكثر المظاهر الشكلية التي يسعى الخطاب الروائي المعاصر إلى تجسيدها، خصوصاً وأن الفن الروائي أكثر الأنواع الأدبية قدرة على التنويع في أشكاله وأساليبه مقارنة مع أنواع الأدب الأخرى.

يرى الناقد **عبد الله إبراهيم** أن ظهور السرد الكثيف على مستوى بنية الخطاب الروائي كان "نتيجة للتشقق الذي شهده السرد التقليدي في الرواية العربية، والسعي إلى رفع مكانة الاهتمام بكيفيات تركيب المادة الحكائية إلى مستوى يناظر الاهتمام بماهية تلك المادة وهو ما يلاحظ في نماذج روائية جعلت من السرد الكثيف الذي يطوق الحكاية ويتغلب عليها وسيلة أساسية من وسائل تشكيل النصوص الروائية"(١٩). والمقصود بخاصية التكثيف السردي هنا هو ذلك السرد الذي يتشكل في التدافع الشديد بين الرواة من أجل الاستئثار بالسرد للإفصاح عن جملة من المواقف فيما يخص الماضي والحاضر على حد سواء(٢٠).

والحقيقة أن خاصية التكثيف السردي تتعلق بصفة مباشرة مع ما أطلق عليه البنيويون مصطلح الرؤية (أو وجهة النظر). ويحيل مفهوم الرؤية على العلاقة القائمة بين السارد والعالم الممثل أو المشخص. وإن أهم التساؤلات التي تطرح على القارئ وهو يقتفي أثر هذه الخاصية في النص الروائي، من الذي يرى الأحداث؟ من الذي يرويها؟ وترتبط الأجوبة المعطاة للقارئ بزاوية نظر خاصة تتعلق بنوع وجهة النظر المتبناة، وهذه هي المقولة الأساسية التي تنتج إمكانية تشخيص الانتقال من الخطاب إلى العمل التخييلي.

ويبدو أن الروائيين الحداثيين أدركوا تماماً مدى أهمية موقع السارد في تحديد مسألة الرؤى ووجهات النظر المتبناة في المحكي، فإنهم لجؤوا إلى ممارسة تقنية السرد الكثيف من أجل صياغة رؤاهم لعالمهم الواقعي وتقييمه وتطلعاتهم المستقبلية، التي تحمل تفاؤلهم أو تشاؤمهم.... الخ. هذا إلى جانب إدراكهم أن أهمية موقع السارد لا تتحدد في كونه "يتصدر بقية العناصر الأخرى في إعطاء النص قيمته الجمالية وحسب، بل إن هذه العناصر الأخرى لا تجد مرتكزها الفعلي دون هذا الصوت بالتحديد(٢١).

والمقصود بالعناصر الأخرى هنا، أي كل ما له علاقة بمظهر السرد من مثل تنظيم السرد من حيث تعطيل وتيرته أو تسريعها، ومن حيث المنظور السردي المتعلق بالراوي أو بالشخصيات

السردية..الخ. فإن جميع هذه العناصر تبدو مرتهنة على حد قول د. **سامي سويدان** لصوت الراوي في موقعه من الإطار الحدثي الزمني، المكاني للحكاية(٢٢).

ومن الروايات الحديثة التي جسدت مبدأ تعدد الرواة رواية "مصرع الماس" **لياسين رفاعية**، حيث يعرض الباحث **سامي سويدان** هذا المقطع الشاهد في سياق استقرائه للسرد الكثيف في الرواية .... ويقال، إنه آخر مشهد من مشاهد عنترة جاء على لسان أبو عبدو قبل مقتل وديع اليهودي. قال الراوي: ووصل الخبر إلى عبلة في الخيام أن عنترة في قتال أنس بن مدركة سيد بني خنعم فنادت من وسط السبي بأعلى صوتها وقد انتعشت روحها بعد موتها "يا ابن العم لا أذاقني الله فقدك".

الملاحظ على هذا المقطع تعدد الرواة، وانتقال الخبر من صوت راو إلى صوت راو آخر. فالراوي الأول الذي ينقل الخبر بأكمله يعتمد راوياً آخر، هو هنا مجهول لم يعرفه (يقال) ينقل بدوره خبراً محدوداً في سياق الحكاية، وفي هذا الانتقال يتم سرد قصصي نجد فيه تأخير لذكر المشهد المشار إليه... وهذا الانتقال المتسارع يطرح عملية استفهام حول شخصية الراوي المذكور في النص... ويخلص **د. سامي سويدان** من دراسته لهذا المستوى من الخطاب الروائي إلى أن صوت الراوي هو الحاسم في تحديد بقية عناصر المستوى السردي وبالتالي يلعب دوراً متميزاً عن سواه في المساهمة في جمالية النص الروائي(٢٣).

إن مسألة تحديد شخصية الراوي ومنطلقه الذي يعطي للسرد طابعاً خاصاً وشمولياً، هي من أهم التقنيات السردية التي يستخدمها الروائي المحترف في بناء الشكل السردي للرواية. ويبدو أن الغاية القصوى من توظيف السرد الكثيف الذي يظهر في تعدد أصوات الرواة، هو اللجوء إلى وسيلة سردية توهم بالموضوعية والتجرد على طريقة القصص الإخباري في الموروث السردي القديم، وأيضاً في حالة القصص الشعبي.

٣ ـ التناص والتفاعلات النصية:

دائماً في سياق الحديث عن الطرائق الخاصة والمتنوعة التي يسعى إلى اعتمادها الروائي الحداثي عند نسج هيكل الخطاب الروائي؛ نحط الرحال هذه المرة عند خاصية استجمع لها الروائي العربي كل قدراته في سبيل ابتكار صياغة جديدة يستحضر من خلالها الموروث الثقافي في بناء نصوصه الروائية. وتعرف هذه الظاهرة الأدبية في النقد الحديث بمصطلح التناص الذي هو نتاج الحركة النقدية الغربية المتجددة باستمرار، والتي تنظر إلى النص في مرجعيته التي تظهر في مدى تفاعلاته مع غيره من النصوص السابقة.

وهو ما جعل باباً جديداً يفتح على مصراعيه أمام النقاد العرب والدارسين، ليعتنوا أيما اعتناء بمدارسة خصوصية تفاعل النص الروائي العربي مع نصوص أخرى تراثية أو معاصرة، خصوصاً وأنهم تزودوا بآليات استقرائها بالاستناد إلى ما أنتجته حركة النقد الغربي من أدوات إجرائية تساعدهم على ذلك.

إن التناص هو أداة كشفية تبحث في النص الحاضر عن ملامح النص الغائب الذي ذاب في نسيجه، أي أن أساس البحث في موضوع التناص هو علاقة النصوص بعضها ببعض.

لكن السؤال الذي نلفيه يفرض نفسه علينا ونحن نستقرئ موضوع التناص في الرواية العربية، والذي تتحدد صيغته على النحو التالي: ما السر في تدافع كتاب الرواية المعاصرة نحو توظيف خاصية التناص في متون نصوصهم الروائية؟

يبدو أن النقاد والدارسين قد اتفقت إجاباتهم على هذا السؤال الهام، ولقد لامسنا ذلك من خلال توحد آرائهم ونتائج أبحاثهم في أن الدافع الرئيس إلى ذلك هو هزيمة العرب في سنة ١٩٦٧، والتي كانت في نظرهم هزيمة ثقافية وحضارية قبل أن تكون هزيمة عسكرية، و"أن محو آثار الهزيمة، والنهوض من جديد، يتطلبان إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية... والثقافية للمجتمع، كما أدرك المثقفون العرب دائماً... أن العودة إلى الجذور ضرورية ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد...، بل من خلال مساءلة الماضي" (٢٤) والوقوف على الخصائص المميزة لذلك التراث الذي تتحدد معه ملامح الهوية.

لكن هذا لا يعني أن الرواية العربية قبل العقود الثلاثة الماضية لم تعرف العودة إلى التراث، والتفاعل مع نصوصه الأدبية والتاريخية، وإنما أن التوجه إلى التراث بعد هزيمة ١٩٦٧ تميز بخصوصيات جمة خلا من جلها الخطاب الروائي التقليدي.

ويتضح لنا جدوى هذا الكلام لما نقف على أهم شكلين من أشكال التفاعل النصي من منظور **د. سعيد يقطين**، أما الشكل الأول فيتحدد في أن ينطلق المبدع في تأسيس شكل نصه الروائي من نوع سردي قديم واعتماد هيكله أو شكله في إنجاز مادة روائية، وتتداخل مع ذلك بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته أو طرائقه.

ويتحدد الشكل الثاني، في الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية، وعبر الحوار أو

التفاعل معه، يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص(٢٥).

وهذا الشكل الأخير هو الأكثر تبنياً في تشكيل بنية الخطاب الروائي الحداثي، لأن نزوع أصحابه نحو التنويع في تشكيل التناص، مرتبط ـ بالأساس ـ مع تنوع الأغراض والغايات من توظيفه. وسيتضح لنا هذا لاحقاً لما ندفع بالتحليل إلى غايته.

وأما بخصوص الرواية التقليدية، فإنه بالنظر إلى تلك التجارب المرتبطة بطور النشأة خاصة، نجدها قامت على استخدام الشكل الأول من التناص أي الشكل السطحي. وأن الرواية التقليدية وقفت تجاربها الإبداعية في تفاعلها مع الموروث السردي العربي عند حدود الكتابة على الكتابة، بمعنى أنها نسجت بناءها السردي على منوال بناء سردي آخر.

بالإضافة إلى ذلك فإننا، نلاحظ من خلال أساليب الكتابة المعتمدة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أنه يغلب عليها ما يسمى التناص الأسلوبي وهو "أن يحيل التشكيل اللغوي وخصائصه الأسلوبية إلى تشكيل مواز له في خطاب آخر" أو هو ما يطلق عليه الناقد محمد عبد المطلب مصطلح "النظير النصي"(٢٦) وهو مستوى من التفاعل النصي "لا يرى فيه أكثر من جماليات شكلية ومنقطعة عن البنية الدلالية التي تجعل منها حتمية أدائية وليست اختياراً إبداعياً بحال من الأحوال"(٢٧).

ولما ننظر في بنية التناص، أو التفاعلات النصية على مستوى الخطاب الروائي الحداثي نجده يجسد خير شاهد على تطور الوعي لدى الروائيين الحداثيين؛ وهو وعي تاريخي بالدرجة الأولى، لأن الارتداد إلى الماضي أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ككل (٢٨). من ذلك جاء توظيف التناص بغرض تجسيد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي باعتباره الحامل الرئيسي لبنية العلاقة بين الحاكم والمحكوم والتي كان ولا يزال قوامها القمع والقهر.

ولما نأتي إلى التمثيل بأشهر الروايات العربية المعاصرة التي جسدت التفاعل النصي على مستوى البناء الروائي، فإنه لا يمكن لنا أن نتجاوز تجارب **نجيب محفوظ** الأخيرة والتي تتمثل في ثلاث روايات هي: ملحمة الحرافيش وابن فطومة، وليالي ألف ليلة ويجدر التنبيه هنا إلى أنه سبق لنجيب محفوظ أن حقق تفاعلات وتعالقات نصية عدة على مستوى تجاربه الروائية الأولى، وخصوصاً فيما يعرف بـ "رواياته التاريخية" التي كتبت في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين وهي عبث الأقدار، ورادوبيس، وكفاح طيبة، وهي روايات تتعالق مع التاريخ المصري الفرعوني القديم(٢٩).

ونعود بالحديث إلى رواياته الأخيرة السالفة الذكر، والتي لاحظ بخصوصها الدارسون أن **نجيب محفوظ** نحا في بنائها نحواً خاصاً كان من نتائجه إقامة علاقات خاصة مع بعض الأشكال السردية العربية الكلاسيكية ويسعى إلى ترهينها من خلال إبداع روائي جديد وهو ما جعله يحقق من خلال تلك التجارب إضافة إلى الرواية العربية، و"بالأخص تلك التي تتفاعل مع نص محدد لكن هذه الإضافة تحافظ على خصوصيتها داخل تجربة نجيب محفوظ الروائية كلها"(٣٠) على رأي **سعيد يقطين**.

ومن أشهر الروائيين الحداثيين الذين اشتغلوا على توظيف أنواع شتى من المتفاعلات النصية في متونهم الروائية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: واسيني الأعرج في تجربتيه المتميزتين الليلة السابعة بعد الألف، ونوار اللوز، التي قال بخصوصها النقاد أنها جاءت "حاملة تصوراً جديداً للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في الأسلوب واللغة.... وبهذا تدخل روايات واسيني الأعرج ضمن التجارب الروائية التي أقامت لها علاقات خاصة بالتراث السردي العربي القديم" (٣١). وهناك أسماء لامعة في هذا النوع من الكتابة الروائية برزت في الساحة الأدبية بغير منازع من أمثال: **جمال الغيطاني** في (الزيني بركات) **وإميل حبيبي** في (سرايا بنت الغول)، **ومحمد الهرادي** في (أحلام بقرة)، **والطيب صالح** في (عرس الزين) **والمسعدي** في (حدث أبو هريرة قال)، **وبن هدوقة** في (الجازية والدراويش) وغيرهم.

فمن أهم خصائص التناص الموظف في هذه الروايات الحداثية وغيرها، هو لجوء مبدعيها إلى خاصية التحريف عند اشتغال التفاعلات النصية، ويتم ذلك "بتفكيك المتناص معه، ـ تفكيكاً لا يلغيه ـ وتسييقه في الموقف النصي" (٣٢).

ليس من السهل علينا إيجاز مجموع نتائج هذه الدراسة في سطور محدودة، ذلك أن ما أمكننا السياق المعرفي من الموقوف عليه بخصوص تحول شكل الخطاب الروائي العربي عبر قرن ونيف من الزمن، يستدعي في حقيقته زمناً طويلاً للبحث وعرض الدراسة في مجلدات حتى تستوعب أبعادها التاريخية والاجتماعية... الخ.

ولكن... وبحكم أن هذه الدراسة هي في أساسها طرح لأسئلة حول إشكالية تطور شكل الخطاب الروائي العربي منذ النشأة الأولى، وتحديد زوايا تحوله على المستوى الشكلي هو ما حملنا على الخوض في الموضوع من الأساس. وبناء عليه، فإننا رأينا أن نقوم على تلخيص مجمل القول في هذه الدراسة في ملاحظتين أساسيتين هما:

الملاحظة الأولى:

إن أكثر ما يميز النص الروائي العربي التقليدي، أنه نص محدود دلالياً نتيجة امتلاكه بنية نصية مغلقة عليه، هي ما يحدد إنتاج دلالته وحدودها أو بعبارة أخرى أن النص الروائي التقليدي هو أحادي البعد غير منفتح على دلالات أخرى ممكنة. إن هذه الخصائص ارتبطت به ليس تقصيراً من منتجيه، وإنما هي نتيجة طبيعية لظروف نشأته في بيئة أقل ما يقال عنها أنها بيئة متخلفة من كافة الجوانب.

الملاحظة الثانية:

إن النص الروائي العربي الحداثي على خلاف سابقه، فإنه نص لا متناه دلالياً، بحكم شكل بنيته المتميزة، والتي يشتغل الناص على آليات إنتاج المعنى حتى تجعل نصه منفتحاً على كل الاحتمالات الدلالية الممكنة، أو أن شكل بنيته وظيفية بحيث لا تنفصل فيها دلالة الصيغة عن دلالة السياق.

الهوامش:

١ـ **محمد معتصم**، النص السردي العربي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء ط١ ٢٠٠٤ ص ١٦١.

٢ـ **محمد رياض وتار**، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٢ ص ٧.

٣ـ **محمد معتصم**، النص السردي العربي ص ١٩.

٤ـ **عبد المحسن طه بدر**، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف مصر ط ٤ ١٩٨٣ ص ٥٧.

٥ـ راجع، تطور الرواية العربية الحديثة ص ٩٥ نفسه ص ١٠٤.

٦ـ **محمد معتصم**، النص السردي العربي ص ١٩.

٧ـ **محمد معتصم**، النص السردي العربي ص ١٩.

٨ـ راجع النص السردي العربي ص ٢٣.

٩ـ **محمد معتصم** ص ٢٢.

١٠ـ **محمد معتصم** ص ٢٨.

١١ـ **سعيد يقطين**، الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، عن الموقع الإلكتروني http//www.nizwa.com

١٢ـ راجع **عبد الملك مرتاض**، في نظرية الرواية عالم المعرفة ع ٢٤٠ ١٩٩٨ الكويت ص ٥٣

١٣ـ نفسه.

١٤ـ **عبد الله إبراهيم**، الرواية العربية وتعدد المرجعيات، مجلة علامات ع٢٣ ٢٠٠٥ ص ٥

١٥ـ **عبد الملك مرتاض**، في نظرية الرواية ص ٢١٩.

١٦ـ **محمد معتصم**، النص السردي العربي ص ٢٨.

١٧ـ نفسه ص ٣١

١٨ـ نفسه ص ٣٦.

١٩ـ **عبد الله إبراهيم**، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، ع١٦، ٢٠٠١، ص٤.

٢٠ـ نفسه، ص ١٦.

٢١ـ **سامي سويدان**، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٦، بيروت، ص ١٧٨.

٢٢ـ نفسه، ص ١٧٨.

٢٣ـ نفسه ص ١٩٠.

٢٤ـ **محمد رياض وتار**، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص ١٠.

٢٥ـ **سعيد يقطين**، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط١ ٩٢ المغرب ص ٥.

٢٦ـ **محمد عبد المطلب**، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص ١٣٨.

٢٧ـ **محمد فكري الجزار**، لسانيات الاختلاف، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١، مصر ص ٣١٩.

٢٨ـ المرجع نفسه، ص ٣١٥.

٢٩ـ **محمد أحمد القضاة**، التشكيل الروائي عند محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ٢٠٠٠ ص ١٨.

٣٠ـ **سعيد يقطين**، الرواية والتراث السردي ص ٤٦.

٣١ـ المرجع السابق ص ٤٩.

٣٢ـ **محمد فكري الجزار**، لسانيات الاختلاف ص ٣٤٧

□□

جماليات التملّك والكينونة في.. الشعر السوري الحديث

خالد زغريت *

ترتبط الشعرية بشكل مباشر باللبوس الفني وإبداع جمال صورة المادة الشعرية، لكن المادة الشعرية سواء من وجهة نظر بنيوية أو انطباعية تشكّل جملة الإيحاءات التي تستدرج الشعرية، ولا شك في أن الشعرية مرآة ضوء أشبه بقوس قزح يلوّن طيف مادة الصورة، وهذا ما يتبلور في الشعر منذ نشأته الأولى، ولم تكن الفلسفة بمفهوماتها البسيطة طارئة على مادة الشعرية، غير أنّ شعراء الحداثة لم ينشئوا قصائدهم من نظرة فلسفية تجسّد رؤاهم وتفسيراتهم للكون والوجود وحسب، بل استغرقوا بجعلها أحد مكونات بنية المادة الشعرية، فشكلت مرتكزات تياراتهم الأدبية ومدارسها، لكن ما يجمع الشعراء حول مادة فلسفية بعينها هو ارتباط هذه الفلسفة برؤية وجودية مثل فلسفة "التملك والكينونة"، من حيث هما مدلولان متعارضان إذ يشكّل التملك في الحياة مفهوماً طبيعياً،

"فمن أجل أن يحيا المرء، عليه أن يتملك بعض الأشياء، ومن ناحية أخرى، يجب علينا تملك بعض الأشياء بغية الحصول على لذة من هذا التملّك في حضارة يعتبر هدفها الأسمى التملّك ــ والتملّك أكثر فأكثر، إذ أن التملك هو جوهر الكينونة؛ والذي لا يملك شيئاً لا يساوي شيئاً"(١)، أما الكينونة فهي نمط الوجود الذي لا يكون لدينا فيه أي شيء، ولا نرغب فيه أن يكون لدينا أي شيء، لكننا نكون سعداء، ونستخدم فيه ملكاتنا بصورة منتجة، وحيث نشكل مع العالم كياناً واحداً"(٢)، غير أن ثمة صراعاً حقيقياً بين المفهومين في الوجود البشري، لأنهما لا ينسجمان ويتكاملان لأن شهوة التملّك تميل بالإنسان إلى التشيؤ وإلغاء الطابع الإنساني للقيم في عالم التملّك، بينما الكينونة هي إرادة الذات البشرية في تشكيل الوجود الإنساني الذي لا يستهلكه التملك، وهو بالنسبة للشعراء مدينة حلمهم الشعري، لكن المهم أن الشعراء في ذواتهم

---

* شاعر وباحث من سورية.

لم يتخلصوا من نزعة التملك، وقد سعينا لدراسة هذه الظاهرة في الشعر السوري عند شعراء مختلفي المذاهب الفنية والفكرية، كما أنهم مختلفو الأجيال الشعرية وفق التقسيم الزمني للشعر السوري، ولا يعني اختيار النماذج لهؤلاء الشعراء أنها الأمثل في خريطة الشعر السوري الحديث، لكنهم أصحاب تجارب حققت تميّزها.

إذ إن سيرورة الزمام الخارجي للقصيدة بارتهانها إلى تتابع الأجيال ظلّت محكومة بثقل الأبعاد الفلسفية والنفسية وكانت تشكل نقطة توازن تفردها في غير مضمار، إذ نجد ظاهرة مثل ظاهرة التملك والكينونة تتجلى في تجارب غير شاعر من الشعراء المنتمين إلى أجيال متلاحقة فنياً، وإذا شاء الباحث دراسة أثر حركة الزمن التاريخي الخارجي في الرؤية الشعرية لوجد أن مثل هذا الأساس محكوم أيضاً بثقل المكونات الفلسفية والنفسية التي تبدو أحياناً كأنها فاعلة من خارج الزمن التاريخي، وهذا ما يتيح للهوية الشعرية تفريد بناء صورة الفلسفة والنفسي وعكسها في شكل فني يجعله في صراع حتمي مع أشكال أنتجها الشعراء محكومين فيه لهويتهم وزمنهم، وإن استجلاء هذه الظاهرة عند شعراء مختلفي المراحل يتيح للنصوص مجابهة بعضها بما تملك من قوى فنية تميّزها عن غيرها.

صور التملك وأنماطه الجمالية:

تشيع في الشعر الحديث نماذج متعددة لصور التملك على أن غالبية هذه الصور لا تنحو منحى تملكياً مادياً استهلاكياً، بقدر ما تجعل التملك تكويناً وجودياً جمالياً وجوهراً حقيقياً لكينونة إنسانية، تختلف ماهية فلسفة تكوينها، لكنها بأسوأ الأحوال تمثل تملكاً نرجسياً يمنح الذات لذاتها بالامتلاك ولا يستهلكه ويشيؤه، وتبرز لدينا أنماط جمالية متعددة للتملك في الشعر السوري الحديث، نستقرئ أهمها وفق الآتي:

١ ـ نمط التملك الجمالي النرجسي:

الشعر في جانب من جوانبه بناء جمالي سواء على مستوى الفن في تكوين صورة المعنى أو على مستوى المعنى موضوع المادة الشعرية، والحّت الحداثة كثيراً على بناء الموقف الجمالي من الظواهر المختلفة وعدّته وظيفة شعرية أساسية، أمّا في مجال العلاقة بين الشاعر والجمال فهو ثيمة مشتركة بين مختلف الأزمنة والأمكنة، وأحياناً تكون غاية الشعرية، ولا شكّ في أن المرأة بمختلف رموزها شكلت مادة أولية للجمال عند الشعراء، ويعدّ تملك "الأنا" الشعرية، من أكثر أنماط التملك الجمالي في الشعر، ويبرز لدينا في هذا المجال الشاعر "نزار قباني" الذي ارتبطت شاعريته في جزء منها بالمرأة حيث يحمّل شعره بصمة فريدة للتملك الجمالي للمرأة، وهي بصمة تملك شعري صارخة الألوان والأصداء، ونجده يربط تملكه بالتمني لأنه تملّك يكوّن منه بطلاً فريداً ببطولاته التاريخية، يقول(٣):

"يا امرأة سوداء العينين

تساوي عيناها عصرا

لو عندي امرأة.. مثلك.. مثلك أنت

لكنت هرقلاً.. أو كسرى.."

تنشأ نزعة التملك في هذا المقتطع على مستويين لفظي ودلالي: "أمّا اللفظي فمكونه دلالة ضمير المتكلم "الياء" في كلمة "عندي" على الامتلاك المباشر، فضلا عن لفظ "الظرف" عندي الذي يمثل أعلى درجات التملك لأنه "ظرف" يربط المملوك بمكان محصور بذات الشاعر، أمّا على المستوى الدلالي فمكونه دلالة لفظي "هرقل" و"كسرى" حيث يدل اللفظ الأول على اسم بطل خارق وملك مبصومة أفعاله بالجبروت والقوة، وأمّا اللفظ الثاني "كسرى" فهو اسم إمبراطور وملك يمثل أشدّ صور الملكية التاريخية تملكاً للسلطة والقوة، وهما رمزان للتملك المتسلط في أعلى درجاته، وقد ربط "نزار قباني" التملك بالرغبة فهو لا يملك المرأة، لكنه يتمنى أن يتملكها ليجعلها كينونة لوجود مميّز يجعله "هرقلاً وكسرى" فربط تملك المرأة الطاغية الجمال بكينونة تملك طاغي السلطة، وهذا يعني أن التملك الجمالي أدّى إلى كينونة تملك تسلطي لا كينونة جمالية، فكسرى وهرقل أسطورتان في التملك الطاغي العنيف لا التملك الجمالي، وكأن الشاعر أراد التملك ليستبدّ بالمملوك على رغم من كون المملوك جوهر تلك الكينونة، فرغب في امتلاك جمال طاغٍ ليحقق سلطة طاغية، وبذلك حوّل نزار قباني التملك إلى صراع بين سلطة طغيان الجمال وسلطة طغيان التملك، فهو يريد امتلاك المرأة ليكوّن كينونة يستعبدها، وهذا يعني أن تملك الجمال لم يؤدِّ إلى كينونة جمال، بل إلى كينونة تخوله استعباد هذا الجمال. ويمثل هذا النمط البناء الجمالي المرتجل الذي استرخى لإثارة جمال الصورة من دون الالتفات إلى دلالاتها السلبية، أو بتعبير أدقّ استرقت العفوية في الصورة جوهر نزعة النرجسية المتوارية خلف الجمال لتتجلى من دون رغبة الشاعر فكشفت ما كان يريد مواراته.

أ ـ نمط التملك الجمالي الرومانسي:

إحساس برغبة تملك طبيعية نزعة مصاقبة للرغبات الذاتية في نفس الشاعر قديمة قدم الإنسان، وهي سابقة للتيار الرومانسي الذي ربط الانفراد بالطبيعة استجابة لانفراد عن المجتمع البشري، فقد عرفنا على سبيل المثال نصاً فريداً في الشعر

الأندلسي يجسّد حواراً بين الطبيعة والإنسان ويفصّل فيه ابن خفاجة تأمّلاته للجبل واختلاف علاقة البشر به، فيجعل النص لوحة جمالية متميزة تعزفها الروح بتداعياتها في تفسير الوجود وحركته في الطبيعة والإنسان، يقول(٤):

وَأرعَنَ طمَّاح الذُؤابَةِ باذِخٍ
يُطاوِلُ أعنانَ السّماءِ بِغارِبِ

يَسُدُّ مَهَبَّ الريح عَن كُلِّ وُجهةٍ
وَيَزحَمُ ليلاً شُهبَهُ بالمَناكِبِ

وَقورٍ عَلى ظَهرِ الفَلاةِ كَأنَّهُ
طِوالَ اللّيالي مُفكّرٌ في العَواقِبِ

يَلوثُ عَليهِ الغيمُ سودَ عَمائِمٍ
لها مِن وَميضِ البَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ

وَقالَ ألا كَم كُنتُ مَلجأَ قاتِلٍ
وَمَوطِنَ أوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ

والنص في أساسه يقوم على تفسير تنازع التملك في الوجود بين الإنسان الذي يشكل حركته حية والجبل الذي يمثل ديمومة الثبات التي يطمح الإنسان إلى تملكها ، فالإنسان يرغب بامتلاك خلوده فلا يحظى به، لكنه يسعى لامتلاك مأوى مؤقتاً له، يختلف باختلاف حاجاته، بينما الجبل يضجر من خلوده ويتمنى لو استبدله بالحياة القابلة للدوران:

فَحَتَّى مَتى أبقى وَيَظعَنُ صاحِبٌ
أوَدِّعُ مِنهُ راحِلاً غَيرَ آيِبِ

غير أنّ الشاعر الحديث مزج رغبته بتملك الطبيعة بتملك مأوى لجمال أحلامه وخيالاته الشاعرية وانفعالاته الجمالية التي يكوّنها نصُّها الموازي صوراً للطبيعة، ويكون التملك في هذا الحال أكثر تمثيلاً لجوهر الكينونة، لكنها كينونة انفعالية قلقة خائفة تنزع إلى الانفراد الذي يكون قسمة بين نرجسية التملك وقلق التملك، حيث تجسّد الأولى رغبة بانفراد التملك بينما تكون الثانية نزعة لانفراد بملجأ شاعري يحميه من عراء قلقه الذي يوهن الذات ويدفعها للهزيمة والسكنى بطبيعة تأويه لتحميه لا لتكون منبعاً لتأمله الجمال، وكثرت هذه الصورة عند ريادي التوجه الرومانسي، فقد كتب نسيب عريضة قصيدة سمّاها "الملك الأسير" جسّد فيها التملك الرومانسي الانفعالي للطبيعة بصفتها سكنى روحه المأسورة بجسده وحياته عنها(٥):

على المروج	**جسم الجمال تمدد**
وفي البروج	**قلبي أسير مقيّد**
آهاً لضعفي	**أرى، وليس وصول**
أمدّ كفي	**والسجن دوني يحول**
أرى العذارى	**يضفرن لي الزهر عقدا**
أعددن غاراً	**وياسميناً ورندا**
وبانتظاري	**جلسن ينشدن لحني**

ينشأ التملك في نص نسيب عريضة عن رغبة حلمية ـ عزيزة على نفس الشاعر ـ في امتلاك الطبيعة التي تمثل مجالاً حيوياً للروح الهائمة القلقة الحالمة بالهروب من قفص الحياة في الطبيعة حيث تشكل أفقاً حراً لأجنحة الروح، وتتوشح رغبة التملك غلالة فجائعية تعكس الروح الرومانسية الغارقة في سراب انفعالاته الغائمة، فيصبح التملك تكويناً للإحساس بالحرمان من الجمال، وهذا يعني أن التملك عند نسيب عريضة كينونة مأساوية تحس بالجمال من خلال فقدانه وغيابه لا من خلال وجوده، وثمة نمط للتملك الجمالي الرومانسي أكثر التصاقاً بالحلم العذب نجده في ثنايا الشعر الحديث، ونجد مثالاً له في قول الشاعر راتب سكر:

"لك عندي باقة من قصص
يسكنها شوق كثيرٌ
لك فيها مسكن منفردٌ من بيلسان
وبساطٌ من حريرٌ
سافر الوجد
يناجيه الندامى في علاهْ
بجناحين من الريح
رسول وسفيرٌ
من بلاد لبلاد
في ديار العرب يحكي"

يتجسّد النمط الجمالي الرومانسي في هذا النص على المستوى اللفظي، بالظرف "عندي" الذي يحصر التملك بذات الشاعر فضلاً عن ضمير التملك "الياء" المضاف إلى الظرف، أمّا على المستوى الدلالي فتتجسّد صورته المثلى بامتلاك السكنى ولاسيما لدلالة لفظي "مسكن، بساط" وهما دلالة على تملك حميمي رقيق، لكن الشاعر ربط كلا منهما بمصاحب من الطبيعة يتميز بالجمال

الوردي العذب ذي النزعة الحلمية، فجعل المسكن من بيلسان ومن حرير وهما مصاحبان للتملك الفخم المرهف فأبعد الحس المأسوي عن رغبة تملك الجمال، وأطلقه نحو الحلم الوافر المسرف بجنانه الخيالية، وبذلك جعل الخلاص الجمالي للتملك خلاصاً جمالياً مباشراً مفتوح الأفق على الحلم الجميل.

ب ـ نمط التملك: الجمالي المأسوي:

تخطى بعض شعراء الحداثة الانفعالات السوداوية التي ورثوا بعض صورها من الرومانسية وورثوا غالبها من التيه في الذات المتضخمة بحزنها نحو المأسوية والتلاشي، وأخرجوا التملك على صيغ الكينونة التكوينية إلى صيغ خراب الكينونة والإحساس الحاد بالاضمحلال الوجودي، فكان تملكهم صيغة للتعبير نحراً ذاتياً لكينونة الحياة وبكاء على أطلالها، يقول الشاعر عبد النبي التلاوي(٦):

"الليلُ لي... والليلُ مملكتي ولي هذا الشرودُ ولي مصابيحُ الشوارع والقطط

لي ما أحبُّ من النساء

ومَنْ أحبُّ قريبة مني ولم تسمعْ سلامي

مَنْ أنتِ كي تتدخلي بفضاءِ أحلامي

وكي تغري طيوفكِ أنْ تعذبني بحبكِ مرتين!

وأنا أحبُّكِ كي أحبَّكِ فاهربي ما شئْتِ"

تتأسس نزعة التملك عند التلاوي على بطولة مكرهة لمملكة اليأس والخراب، فهو يتملك ما لا يتمنى أن يمتلكه الليل في سياق دلالاته على الظلمة والقلق والضياع والحزن، والوحشة، والوحدة حيث لا ترافقه إلا ظلاله تحت مصابيح الشوارع والقطط المشردة، وهو يمتلك حبّ امرأة لكنها لا تسمعه وتدخل أحلامه لتعذبه على أن يقرّ مسبقاً أن حبّه مأساوي لأنه يحب لأجل عذاب الحب، فيحوّل التملك إلى جوهر كينونة مأساوية، ويصير تملك المرأة بوصفها رمزاً جمالياً كينونة وجود مأساوي لا يعيش جوهر الجمال وفضاءه بل يعيش التيه العبثي في مراياه، وهي في أساسها مرايا النفس القلقة التي تعاقب قلقها النفسي بقلق مادي ناتج عن رغبة انتقامية من الذات التي لم تطاوع أفق الطمأنينة، ولم تبدع سكنى وجودية لها، فيبدع الجمال ليعذبها بغيابه.

٢ ـ صور الكينونة وأنماطها:

كان التعبير عن الكينونة منذ فجر الشعر الأول أكثر انسجاماً مع ذات الشاعر وطموحه الوجودي، فمنذ وقف امرؤ القيس على الأطلال واستوقف وبكى واستبكى، كان يبكي كينونة ويستبكي تحولها مدركاً أنه لم يكن السابق في وقفته لأن تبدّل أحوال الديار تبدل كينونة عرفها كلّ من مشى على التراب الذي لم يكن إلا ذرّات خدود مَن مضوا في سالف الأيام، وقد عبّر صراحة عن أنّ بكاء تبدل الكينونة إنما أتاه بحكم التقليد إذ طلب من صاحبه أن يمرّ بالديار ليبكيها مثلما فعل "ابن خذام" الذي يقال: كان من أقدم شعراء العربية:

عوجا عَلى الطلَلِ المَحيلِ لأنّنا

نبكي الديارَ كَما بَكى ابنُ خِذامِ

وهذا يعني أن الكينونة مركب صراعي ذو جذر مأسوي عميق حتى في صور بطولاته لأنها بطولات درامية كثيراً ما تستوي عرشاً تراجيدياً، وقد كان برؤيته البنائية مدركاً بأن البناء ليس إقامة بيت سعيد لأحلام هانئة، بقدر ما هو حلم ببناء مأوى للأحلام، والطابع الدرامي للكينونة في صيغه الفكرية المختلفة مرتبط بهذا الجذر المأسوي، فقد رأى عروة ابن الورد في صرخة انتصاره للكينونة الإنسانية أنها بطولة تراجيدية(٧):

أقسّمُ جسمي في جسُومٍ كثيرةٍ

وَأحسو قراحَ الماءِ وَالماءُ باردُ

وكانت صور الكينونة الأكثر انتشاراً في شعر الحداثة أشد التصاقاً بفلسفة التضحية والصراع، وأكثر ارتباطاً بأنماط أسطورية تتحرك على ظلال بطولة تراجيدية، ولا شك في أنّ هذه الأنماط متشعبة ومتداخلة كثيراً، إلا أننا سنمثل لها بما يمكن وصفه بالمثل النمطية الأكثر شيوعاً.

أ ـ نمط كينونة الجمال السوريالي:

قد تكون أهم الصور الشعرية للكينونة التي تنزاح عن الأنماط التقليدية، هي صورة كينونة الجمال السوريالي، إذ تتيح السوريالية للشاعر خلاصاً إبداعياً جمالياً من عبء تكرار النمط والسقوط في هوة نصه الشعري التقليدي المباشر، فتهيئ للذات الشاعرة اليانعة بتضخمها أن تتوهج من دون أن تتعرى ورمها، وتهيئ للشعرية ومضة الإبداع الجمالي الجديد المعبأ بفرادته وغموضه القابل لتوليد مستمر للجمال كما نجد عند أدونيس الذي تجاوز الصورة البطولية الأسطورية للكينونة التموزية التراجيدية بعد أن أسرف في تحريك صوره الشعرية على أنجم دمها المضيء والبارد في أن معاً ليبني نمطاً جمالياً سوريالياً للكينونة(٩):

ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب

أبني جزيرة

أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافئ واسودّت الخطوط
ألبس الدهشة الأسيرة
في جناح الفراشة
خلف حضن السنابل والضوء في موطن الهشاشة

يرسم "أدونيس" في هذه القصيدة القصيرة صورة دراميـة للكينونـة تتجلى مظاهرها بكثافة الأفعال التي شكلت عالم القصيدة فاستعمل أفعالاً تكوينيـة "أتفيأ، أبنـي، أصـل، ألـبس" وجعلهـا مصـارعة لأفعال تهديمية "ضـاعت، اسودت" ولا شكّ في أن الصراع سينجم عن غلبة لأفعال البناء لكثرتها أولاً إذ تشكّل الضعف فضلاً عن استعمال اسم الفاعل "ذاهب" الذي افتتح بـه النص وهو محمول على دلالة الفاعلية الدائمة من جهة ومن أخرى صياغته الاسمية ترفعه إلـى الفاعلية الأسطورية التي تتجسد باختراق ثالوث الزمن، فالذهاب قائم في الماضي والحاضر والمستقبل، وثانياً جاءت صيغة أفعال التكوين بالمضارعة التي تدل على التجدد والاستمرار بينما كانت أفعال التهديم بصيغة الماضي الدالة على الثبات، وتميّزت أفعـال التكـوين بـدلالاتها علـى الألفـة والحميميـة والسكنى، حيث يبدأ بفعل أتفيأ الذي يرتبط بالسكنى والستر والتظلل، ويرتبط فعل "أبني" ببناء منزل الـروح والجسد، أمّا فعـل "أصـل" فهـو مـرتبط بالوصل وتفعيل العلاقة الوجودية، وأمّا فعل "ألبس" فـارتبط بالتفصـيل الحيـاتي الأساسـي، وتـرتبط مجموعـة هذه الأفعال برابط أسري دلالي يشكّل عتبة دلالة الوجود "الأسرة"، وانزاح أدونيس بهذه الأفعـال إلـى إيحـاءات مـا بعد الواقـع ومـا فـوق الميتافيزيقيـا، فجعلهـا موحيـة بالدهشـة الجماليـة السوريالية التي تتلبس عالم الحلم والطفولية إذ حلّق ببنائه على جناح فراشة تجري على درب الضوء وتأوي إلى حضن أمومة السنابل وهما معراج حلم إلى حياة تحسّ بالحواس الجمالية لا المادية وإسراء مخيلة جمالية ذات أجنحة أسطورية خارقة متعددة. وتلك هي دهشة بلاغة شعرية أدونيس في تكوين أنماط بنائه الشعري المغاير.

ب ـ نمط كينونة الجمال المأسوي:

ثمة شعراء في تيار الحداثة قدموا استبدالات ظاهرية لتحديث أنماطهم التكوينية الجمالية، فاستبدلوا الاستبكاء الخارجي للطلل بالاستبكاء الجمالي الداخلي، فنقلوا الطلل إلى دواخلهم، وأحسوا بفجيعة قفر الذات وخوائها وتهدّمها، فوقفوا علـى أطلالهـا مسـتبكين عجزهم عن بناء الخارجي بنص بكائي مواز هو في جوهرهم عجز عن بناء الداخل فكان التكوين عندهم مأساوياً خرائبياً، فعوّض بطولة البناء ببطولة التأسي، وبـذلك انهزمـوا أمـام الصـراع البنـائي سلفاً قبل أن يخوضـوه، فترسـم الشـاعرة "لينـا الطيبـي" صـورة صارخة للتهدم الداخلي النفسي وفق منظورات مادية تشكّل نـصّ طلـل للـذات موازيـاً للطلـل الخرائبـي المستبكي منذ فجر الشعر(٩):

"مدّ يدك لأراكَ أكادُ لا أرى
تحدقُ بي وريقات خضراء مائلة ولا أراها يتأملني الضوء في الزاوية
الصورة والغبار لا أرى وجودَ ينقصه سطوع.
تراني مرايا مقعرة أكون مهجورة ومتروكة
تنظرني أشيائي التي رميتُ أتأملُ زوالها في العتمة
وأحلم بمنازل بعيدة منكشفة
لا أكون إذ لا أكون لا يشبهني شيء في هذا المنفى
سوى النسيان، أنسى لأكتمل لأرى الحقيقة
لتكون لي يدّ تقرعُ يدٌ تتكسر في نافذة.
مشيتُ إلى هضبة.. مشيتُ على مرايا مكسّرة
ومعي أنفاسي صوراً تتكررُ.

يستغرق نص "لينا الطيبي" بتكوينات مأساوية تستبكي قفر الذات والوجود وتلاشي الحياة في خراب ساحق يحتل كيانها، يبدأ بتعميقها عن رؤية عناصر الحياة، فهي لا ترى التكوين الحسي للوجود ولا التكوين المعنوي، فتفقد رؤية من تجرّده من وهمها لتجعله شخصاً، لكنها تعجز عن رؤية تجسيده وتحتاج إلى لمسه، وتعجز عن رؤية نبض الحياة وجسدها في الوريقات الخضراء التي تحدق بها، ثم تدرك وجودها الخامل الذي ينقصه معناه السـاطع، ولا تلبـث أن تتجـرّع مـرارة الجـرأة بـالاعتراف بخرابهـا المـادي والنفسـي معـاً، فقد صارت تكويناً خرائبياً، وتحولّت ذاتها مرايا مقعرة، أمـا هـي فصـارت مهجورة متروكة تقوى عليها نفاياتها، وتحاول في قعر هذا اليأس أن تنتشل تكويناً ناهضاً يخرجها من قعر مما هي فيها، لكنه تكوين ساذج مقتحم سياق البناء الخرائبي، ولا تفتأ أن ترتدّ إلى انكسارها وتهدّمها لتقرّ بأنها لا شيء يشبهها إلا النسـيان، فتـزداد اضـطراباً، فتسـوّغ لنفسـها أن خرائبها تأمّل للحقيقة، لكنها حقيقة غريبة في دلالتها عن بناء الوجود، فهي تطالب بامتلاك يد لتقرع لكنها تقرع وتتكسّر هشّة على النافذة، وتتوّهم بعد هذا الاستغراق المأسوي بعوالم الخراب أنها تنهض وتمشي لكنها تمشي على مرايا مكسّرة، وأنفاسها تكرر صورها الميتـة، فتنهي نصها بتخريب آخر أنفاس الحياة التي يحتاج إليها التكوين البنائي، فهي لم ترغب بالإيحاء به بقدر ما رغبت في تكوين مأسوية وجودها الذي لا بطولة فيها تدل على قطب إيجابي للصراع، بل الانهزام وبناء الاستبكاء لها، وتلك أنماط كثيرة تسود الشعر الحديث وتتمحور حوله، وتشكل سمة من سمات اليأس الذي انتهت إليه القصيدة الحديثة.

ج ـ نمط كينونة الجمال الفينيقي:

مهما كانت الشعرية متعلقة بعذوبة الجمال وأحاسيسه، ومهما تكن مرتبطة بذاتية الشاعر وغناء أحلام الحب وخفقات الحياة، فإن أحاسيس الشاعر التي تدلّ على نبع الجمال في الحياة تتلمس جمال الانقلاب على القبح والفقر والثورة على الموات، فالشاعر أدرى بشعاب جمال كبرياء الإنسان وذروة كرامة وجوده، وكان الشعراء في مختلف العصور مؤرّخي جمال الأمجاد ومغنّي البطولة وصنّاعها، وقد كانوا من كبار الفرسان فيما مضى، وكانوا في عصور نكبات أمتهم حداة الشعب إلى دروب الثورة والنهضة، ولا نعدم امتداد نزعة الفروسية بصور متقلبة إلى روح الشعرية، فقد رسم "عمر أبو ريشة" صرخة الثورة على الذل بلوحة ترسم النسر، ذلك الطائر الذي اتّخذ رمزاً للكبرياء بعدما حصل خلط بينه وبين الصقر فشاعت دلالته في الشعر، فرسم دراما نهايته وشيخوخته التي أذلت كبرياءه، فانطلق محلقاً في الأجواء ليؤكد أصالة الكبرياء في نفسه فحلق حتى غاب ثم هوى فأرغم ضغاث الطير على تقدير كرامته، ومن خلال السياق دعا الشاعر الأمة إلى دلك الجرح بالملح وتكنيس ذراها من بقايا الرموز التي فقدت صلاحية مجدها(١٠):

أصبح السفحُ ملعباً للنسور

فاغضبي يا ذرا الجبال وثوري

إن للجرح صيحة فابعثيها

في سماع الدنى فحيح سعير

واطرحي الكبرياء شلواً مدمّى

تحت أقدام دهرك السكير!!!

لملمي يا ذُرا الجبال بقايا النسـ

ـور وارمي بها صدورَ العصور

إنه لم يعد يكحّل جفن النجم

تيهاً بريشه المنثور

وأخذت فكرة البعث من الرماد والعودة إلى بناء كينونة الحياة رموزها الحيوية في الشعر الحديث، فحرص الشعراء على الانبعاث بطرق مختلفة المادة والصورة، ووظفوا أساطير الفينيق وتموز، وما رسخ في ذاكرتهم من مُثُل ثورية عرفها العالم في مختلف عصوره، وكثيراً ما وقع الشعراء في سطوة حماستهم للثورة فأزروا بالفن الشعري وحولوه إلى أناشيد حماسية، وثمة شعرية توجّه أصحابها إلى تكوينات فينيقية انبعاثية من رماد الذات، فتصارعت فيه كينونة اليأس مع كينونة الحلم، فطالت كبوة قصائدهم على شفا حفرة الموت لكنهم اجترحوا برزخاً للحلم بالبعث وإن يكن في زاوية أخرى من الجسد الميت، فقد يكون في ظله في جسد ذكراه في نبض صداه، فكانت عندهم ثمة حياة بعد!، لكن هذا النمط لم يعلن بعثه فينيقاً جميلاً حالماً يطير بجناحين من دمع وأنين، وكان جميل أن يجعلوا للأنين جناحاً، وعلى الرغم من استغراق الشاعر إبراهيم الجرادي في أغلب نتاجه الشعري بغسل أصابع قوافيه المشردة من ذنوب الفرح الذي لا يليق صداه في جرس المراثي إلا أنه لم يغفل عن بعث صدى الحلم في إيقاع جنائزه اليومية، وكان يجعل لهذا الصدى هيئة فينيق ينفض رماده وينقر آخر عناقيد الموت ليثمل بالحياة التي يجدها في جهة أخرى إن لم يستطع أن يعيد للنبض في رماد جسد الحلم، يقول(١١):

"فأنا أهواكِ.. أهواكِ

وأنت الخائنة

وأنا من حيْفِكِ المسفوح بالدهشةِ

أستلّ القصائدَ!

فيكِ من لحمي بقايا عن عذاباتِ المرافئ

أأسميكِ النزيف.... أم أسميك الأسى والنارَ والشوقَ المُسمم

فلأي القاتلين، اليومَ، ألجأ!

فأنا الموسمُ في لحمي إشاراتُ القبيلة.

وأنا الطيرُ الخرافيُّ

أنا ابنُ النهر والرمل وأنساب العشائرْ".

تتجلى جمالية الكينونة في المقطع بجملة أفعال تكوينية ترسم أفق صراع معوقات تجليها فتكون مكون كينونة البعث وفق مقابلات تصنع دراما الصراع فجعل الفعل "أهواك" الدال على التجدد والاستمرار مكرراً مقابل فعل الخيانة المصاغ بصيغة وصفية تدل الثبات لتعريفها وتخصيصها بصاحبتها، وجعل الفعل "أستل" الدال على استمرار كينونة بناء الشعر وتجددها بديلاً لقيد "الحيف" الذي تغللت به، ثم يستعمل فعلاً تكوينياً (أسميك) تغلب البنائية على جوهره، وهي بنائية تهدف إلى التوصيف الذي يعبّر عن معوقات بناء الحياة لأن مجالها النزيف الأسى والنار والشوق المسمم، ثم يبتدع المقابل المصارع من خلال الفعل "ألجأ" الذي يمثل ثورة الضعف على الضعف واستنساخ الحياة من القتل، ويحدد كينونة بعثه فهو الطير الخرافي الذي لا يعرف السقوط، وابن النهر الذي يعرف أن

كلّ حيّ يبعث منه، وهو ليس حلماً خيالياً، بل حقيقة بشرية، فهو ابن الصحراء الذي خبز رملها، وأركبه جدوده على حصان الحكايا التي تقف في وهمهم على قدم بلا ساق، فقد صاغته حكمة الأنساب لينتفض عليها ويبعث موتها ببعث حياته، وبذلك بصم الشاعر إبراهيم الجرادي هوية جمال البعث بصدق انتمائها للوجود الإنساني الذي جعله ينبثق من بناء درامي بصكه براءة جماله المنتمي للتجربة الوجودية لا التخيّل التجريبي.

خاتمة:

تدلّنا دراسة النصوص السابقة على أن انطلاق النقد من فلسفة بناء حداثته وسبر أعماق تجلياتها الجمالية تمتلك من الجدوى في الكشف عن نجاحات التجسيد الشعري وإخفاقاته أكثر من جدوى تشريحه شكلياً أو معرفياً وفق سياقات، كما تدلنا النصوص على صلات فنية ومعنوية بين مختلف التيارات التي ترتكز إلى هويات فلسفية شكلية أو مادية، ومختلف الأجيال التي تقيم فواصل بين التجارب مرحلياً، وثمة إشارة مهمة توحي بها نتائج الدراسة وهي أن الشعرية الحديثة التي لم تنتج نصها النقدي الموازي بحرية لا لتجاوز الشعراء نظريات النقد وتطبيقاته، بل لتحصن نصوص الحداثة بخدمة إعلامية أطفأت جذوة النقد وضللت النظر إلى متاهات دهاليز الشعرية وآفاقها الجميلة.

هوامش:

١ ــ عرّف "**إريك فروم**" التملك بقوله: "التملك وظيفة عادية لحياتنا، فمن أجل أن يحيا المرء، عليه أن يتملك بعض الأشياء، ومن ناحية أخرى، يجب علينا تملك بعض الأشياء بغية الحصول على لذة من هذا التملك في حضارة يعتبر هدفها الأسمى التملك"، ينظر: التملك والكينونة، إريك فروم، ترجمة محمد سبيلا، مجلة فكر ونقد، ع٣، مجلد (١٦)، الدار البيضاء المغرب، نوفمبر، ١٩٩٧، ص.٩٨

٢ ــ يراد بالكينونة وفق "**إريك فروم**": "نمط الوجود الذي لا يكون لدينا فيه أي شيء، ولا نرغب فيه أن يكون لدينا أي شيء، لكننا نكون فيه سعداء، ونستخدم فيه ملكاتنا بصورة منتجة، وحيث نشكل مع العالم كياناً "واحداً". ينظر: التملك والكينونة، ص.٩٩

٣ ــ **ديوان قصائد متوحشة**، نزار قباني، ط١٦، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص.٤٠

٤ ــ ديوان ابن خفاجة، تحقيق عبد الله سندة، ط١، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص.٤٨

٥ ــ **ديوان الأرواح الحائرة**، نسيب عريضة، مطبعة جريدة الأخلاق، نيويورك، ١٩٤٦، ص.١٦٨

٦ ــ **بابها مغلق وخريفي طويل**، عبد النبي التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص.٩٨

٧ ــ **ديوان عروة بن الورد**، تحقيق سعدي ضناوي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص.١٢٤

٨ ــ الآثار الكاملة، **أدونيس**، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ج٢، ص.١٢

٩ ــ **ديوان أهزّ الحياة**، لينا الطيبي، دار العين، القاهرة، مصر، ٢٠١٠، ص.٥٦

١٠ ــ **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ج١، ص.١٥٨

١١ ــ **ديوان الذئاب في بادية النعاس**، د. إبراهيم الجرادي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص٦٥.

□□

الفتوحات في أرض اللغة والشكل

("في مائدة" محمد عمران الشعرية)

علم الدين عبد اللطيف *

قد لا يكون من اليسير تناول تجربة محمد عمران الشعرية.. لأن أي مقاربة نقدية لهذه التجربة ـ في نظري ـ تتطلب الكثير من الجهد، نظراً لغنى تجربته وتنوعها.. وأهميتها الفنية، أيضاً لن يكون من السهل التحدث عن دوره كأديب ذي ريادة، عبر عقود من الزمن.. في مجالات الأدب والفكر والفن.. لأن ذلك يتطلب عملاً موثقاً ومتخصصاً، وقد درس تجربة محمد عمران الشعرية الأديبان الناقدان د. خليل الموسى في كتابه (عالم محمد عمران الشعري) و د. وهب رومية في كتابه (الشعر والناقد) الصادر عن سلسلة عالم المعرفة، لكن كل من الأديبين، اهتم بتجربة عمران الفنية والأدبية من حيث عالمها وانتماءاتها الحداثية، في مجمل أعماله ونتاجه، ولم يتطرقا إلى البنية الداخلية في شعر محمد عمران، وخصوصية بناء الجملة الشعرية عنده، وعلاقتها بالرمز وتحولاته، فنياً ولغوياً وتصييغاً،

ولن أدعي في هذه الدراسة تقديم ما يمثل إحاطة نقدية متكاملة لشعر **محمد عمران**، لكنها محاولة أجدها ضرورية للتحدث عن هذا الشاعر المهم، وفي ظني أن هناك من سيكتب عنه في المستقبل، شأنه في ذلك شأن الشعراء والكتاب الكبار في العالم، ممن توضحت أهميتهم بعد رحيلهم بزمن.

هناك بعض الملامح التي تبدو من الأهمية الفنية بحيث يجب أن تدرس.. وهو ما سأحاوله، عبر مقاربة البنية اللغوية والرمزية عنده.. ثم أتوقف قليلاً على مائدته.. من خلال ديوانه كتاب المائدة.

---

*باحث من سورية.

(الشعر هو فتوحات دائمة في أرض اللغة والنفس.. والوصول إلى شكل نهائي للشعر يعتبر عجزاً..)

هذا ما قرره **محمد عمران** بالحرف في بداية السبعينات من القرن الماضي، ونستطيع أن نفهم أهمية هذا التعريف في تلك المرحلة التي كانت فيها إشكالية الحداثة مطروحة بقوة، وتحتمل الكثير من المساجلات والتساؤلات.

ومن قبل هذا القول.. وثم من بعده، تتالت فتوحات **محمد عمران** الشعرية، ورغم أنه لم يزعم ـ ولا حتى غيره ـ أنه وصل إلى شكل نهائي للشعر، على الأقل شعره، الشكل الذي يريده، إلا أن سمات التميز بقيت شاهدة على خصوصيته الفاعلة، واستطاع أن يرسم شكلاً شعرياً متفرداً، عبر تقنيات جريئة ومبتكرة، توسلت الأسطورة كرمز، ثم الرمز كأداة فنية، الرمز المستوحى من التاريخ، والحياة، واقع الحياة وثقافتها وسيرورتها، مستعيراً لغة الكتب المقدسة ورموزها وقصصها، كمعطى مبتكر يجسد المعاناة.

وإذا كان الشعر أساساً هو تجل لغوي، متصل أبداً بالمعاناة الإنسانية، فإنه.. ونتيجة لإدراك عمران لبعدي هذه المعادلة المتلازمين، فقد عمل شاعرنا على موازاة كل منهما بالآخر، فحايث الجمالي عنده الإنساني.. ووازاه، ولم تكن تقنيات النص الشعري وعناصره الفنية، لتطغى على المرجعية الفكرية والروحية لدلالات النص، فجاء نصه مرتبطاً بهوية هاتين الثنائيتين، بمستوياتهما المتعددة، وعمقت كل منهما الأخرى.

وكما كانت المعاناة في نصوص **عمران** الشعرية شمولية، تتصل بعناصر الوجود الإنساني، تأسيساً على إمكانات التقدم في التاريخ وحركته، كذلك كانت اللغة، وقد شاء هو ذلك ـ كما يبدو ـ وأراد... يقول:

ـ كل شيء يموت.. فيسقط ظل على النافذة.. وأنا كنت أجلس في نعس الوقت.. ما بين خيط السواد.. وخيط البياض.. وكانت طيور الكلام.. تنفلت من قفص اللغة.. المتدلي على شرفات الظلام.

وأيضاً:

ـ كتبه انسكنت.. بعضها صار برج حمام.. وبعض خزائن نحل.. وبعض سرير يمام.. ومحابره انفتحت غرفاً للكلام..

إذاً ميعاد انفلات طيور الكلام من قفص اللغة.. مغادرتها، هو تحديداً تلك اللحظة التي لا ريب فيها، عندما يسقط الظل على نافذة الشاعر الجالس في نعس الوقت، في البرزخ بين السواد والبياض، فيغلق آخر منافذ الضوء، إنها إطلالة الموت، وبعده، لن يجزم، لا هو ولا نحن بشيء أيضاً، أما قبل ذلك، قبيل ذلك، فله شأن آخر.. يقول:

ـ في مداخله المعشبة.. كان يحتشد القادمون إلى خبزه.. عندما مدّ مائدة اللغة الطيبة.. كان أوصى المدينة أن تتزين.. والبحر أن يرتدي برده الملكي.. وأوصى الحقول السعيدة.. أن تجيء بأبنائها.. وعوائل أشجارها.. كان أوصى على كتب القمح والماء.. وكانت مقاصيره تتألق فوق قناطرها.. فوق أبهة الخبز والأشربة.. لم يكن يحتفي.. كان يدخل طقس القصيدة.. حين مر الصباح.. وناوله لغة الكائنات الجديدة.

إنه لتقرير رائع، الشاعر يمد مائدة لغته، العامرة بالطيبات، ووفود القادمين تملأ مداخل بيته.. لماذا كل ذلك في هذا الوقت بالذات؟.. يجيب بأنه من جهته كان أوصى على كتب القمح والماء التي ستشكل أصناف مائدته، سيطعم ضيوفه، المدينة كلها، البحر، من هذا الخبز وهذه الأشربة، وكل ذلك لم يكن بسبب احتفال ما، تنتهي المائدة بانتهائه، ذلك سيدوم دوام الحالة المستديمة الجديدة التي دخل فيها، ولوجه طقس القصيدة، وما أدراك ما يعني ذلك بالنسبة إليه؟

إنه يعني.. وبالروعته!! مرور الصباح بجلاله وجماله، مروره ببيت الشاعر، بالتأكيد لم يكن مروراً عرضياً، كان لغاية لها جلالة صاحبها وإشراقه كان بقصد إعطائه لغة الكائنات الجديدة.

من منا يستطيع احتباس الدهشة؟ تجاهلها!! إنه فقط من لا يفهم لغة الكائنات الجديدة، التي لا توجد إلا لدى الصباح الذي لم يعد وقتاً، بل تشخصن وصار إنساناً.

اللغة إذن عند **محمد عمران** ليست ألفاظاً، كلمات، اللغة هي الشعر، وهو هي، ومن هاتين المتلازمتين استمدت موضوعة الحداثة الموصلة لديه قيمتها ومعناها، الحداثة هي عيش اللحظة الراهنة بما هي فيه، وهو بها، لا يجوز نكران الحال، فهو دائماً تحت هاجس الشعر، المتكون أساساً من لغة خاصة به، ملكه، هدية الكون إليه.. لقيته، التواصل الحميم معه جزء من طبيعة الأشياء، ويجزم بوجوده حياً دائماً، في مكان ما من جوانب النفس والروح، قبل أن يخرج ويملأ المكان، فمن أين أتى بكل هذا؟.. يقول:

ـ كل أشواقه مقفلة.. كيف جاءت إذن هذه الغيمة المثقلة.. وكيف ألقت بهذي الخزائن في فمه.. وبهذي الكنوز على أفق اللون في حلمه.. وبهذي اللغات.. على دفتر النوم في قلبه.. عندما في الصباح أفاق.. رأى الغيمة المرسلة.. تتنزل بالحبر.. والسور المقبلة.

شاعرنا يعجب كيف جاءت الغيوم المثقلة بالمطر، مطر اللغات.. وألقت الخزائن في فمه وهو

الذي يرزح تحت ثقل أشواقه المقفلة، إن من يلتقط خزائن الديمة السكوب في فيه، لا يتلفظ سوى بالدرر، الحبر هو مطره، جادت الغيوم عليه به، وعليه أن يكتب به سور شعره المقبلة.

كيف سيكتب هذا المخصوص بالكنوز من الغيم؟.. ومع من سيتواصل؟.. وكيف؟..

محمد عمران يدرك أنه لن يستطيع التواصل مع ذاته ومع الآخرين.. مع الطبيعة والكون، إلا عبر مليكة يخصها بأعظم وأروع آيات التبجيل والحب، فمن هي مليكته هذه التي يعلن خضوعه لجلالها؟.. لن نحار طويلاً عندما نقرأ:

ـ مولاتي.. النبيذ لا يكفي.. اسمحيلي أطف كرمك العالي.. حيث العناقيد التي لا يطالها الفناء.. تتألق على أغصانك الغامضة.. هبيني الصوت.. الذي يسحب هذه الأغصان.

هنا أود أن أختلف في تحليل الرمز مع الباحث **محمود حمدان**، الذي يقول أن مليكة الشاعر **محمد عمران** هي القصيدة، فلو كان الأمر كذلك، فكيف نقرأ:

ـ من الداخلة من الباب الخلفي؟.. لمن إذن تبرجت اللغة؟.. لمن علقت زينتها على المداخل؟.. مولاتي.. تقدمي إلى كرسيك في صدر القصيدة!!

هو يدعو المليكة لتأخذ مكانها في صدر القصيدة، فكيف يستقيم معنا أن تكون القصيدة هي المليكة المحتفى بها؟

وأيضاً لنسمع:

ـ للقصيدة حين تفيق مناسكها.. تتعرى مرآتها.. ثم تخرج مغسولة.. وتطوف كعابدة حول بيت الغناء العتيق!! ثم تفتح باب الصلاة.. وتدلف نحو غياب الطريق.. ثم تسكن في دفتر الأرض.. أو في كتاب امرأة!!

إذن القصيدة عابدة لا معبودة، لها مناسكها التي تتلوها كأي متعبد آخر، تستمدها من حضرة مدفأة اللغة، تأخذ من المدفأة أشواقها.. تصلي وتغيب في غياهب الطرق، لتمكث أخيراً في الأرض، وهنا ربما يريد **محمد عمران** أن يردد مقولة الإمام الحكيم **(علي)**.

/أما الزبد فيذهب جفاءً.. وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض../

لنقرأ أيضاً:

ـ في الصباح الذي يرتدي مطراً وضباب.. تستفيق القصيدة بردانة.. تشعل النار في موقد اللغة المطفأة.. ثم تجلس في حضرة المدفأة.. تتناول أشواقها.. وتسافر في حلم من تراب!!

إن المليكة المبجلة، كائن آخر غير القصيدة، فالقصيدة لها أن تشعل النار في موقد اللغة وتجلس في حضرة المدفأة التي أشعلتها، ثم ترتحل حلماً ترابياً، وليس هذا بالطبع من شؤون المليكات، المليكة التي يشير إليها، ربما كانت هي ذاته، متماهياً مع الأنثى الملهمة، الخصيبة الوالدة، الأصل، أو كانت حالة الشعر الذي يتلبسه، ملهمته القادمة من وادي عبقر، روحه ذاتها.. روح الشعر الذي يختلج في داخله، وهي مصدر قصيدته.

نقرأ أيضاً:

ـ على الخشبة المضاءة.. يتألق المهرجون.. ألا يرون المقاعد خالية؟.. السيدة لن تأتي.. السيدة هناك.. على ضفة الليل.. تغتسل بقصيدة الفجر.

السيدة المليكة لن تحضر في محاضر المهرجين، تفضل البقاء في الظلام، هناك على ضفة الليل، تنتظر قدوم الفجر لتغتسل بقصائده، ذلك خير لها من الحضور إلى حيث يتواجد أدعياء الشعر، وهنا أيضاً يتم التأكيد مجدداً على أن السيدة المليكة هي غير القصيدة، فهي التي تغتسل بالقصيدة.

يسمي **محمد عمران** شعره القصيدة، ولا يقول الشعر، لماذا؟ يبدو أن الأنثى أحق بالعبادة والتزلف، هي فوق الحب، بدليل أنه يفصل بين مليكته.. وبين حبيبته، التي كانت هنا القصيدة، يميز بين المليكة، وبين الحبيبة التي لا ينساها، فيقرئ وجهها السلام:

ـ لوجهها الملك يفرش طفولته على الينابيع والطرقات.. البيوت والشجر.. الحجارة والهواء.. وعلى خلايا العسل.. ولوجهها الملك يرتدي جلال الوديان.. ويصعد مدارج الزيتون.. بموكب من عصافير وقمح.. ويمنح الحقول لقب العاشقة.. والتين وسام الحلاوة.. ويقيم سفارات له في عواصم الأعناب.. ولوجهها الملك يفتح خزائن الخضرة.. وينثرها بين يدي الجبال.. ولا ينسى السلام.. فيلقيه على وجه الحبيبة.

يالعظمة هذه الحبيبة!!، التي يجترح كل هذا من أجلها ملك!! ومن هو هذا الملك؟ إنه ولا شك الشاعر ذاته، لن ينسى أو ينكر ذاته حقها، فهو الملك.. لكن مليكته لها مقامها الآخر، إنها الأنثى.. أصل الأشياء.. والدتها، يسير مع زميله وصديقه.. الكبير **أدونيس (كل مكان غير مؤنث لا يعتد به..)** ..المجرة.. الأرض.. القارة.. البلاد.. المدينة.. القرية.. الدار.. الحجرة.. النافذة.. الكوة.. الشجرة.. الزهرة، هذه هي الأمكنة والأشياء، أنثى بطبيعتها، لم يهبها الذكر قيمتها، بواسطتها يتسلق المعارج.

ـ هذه الحجرات التي في كتاب السماء.. هذه السور المطفأة.. بكواها التي يتسرب منها البكاء.. كان يسكنها بالأمس شعر امرأة.. عالياً كان برج النهار على شعرها.. وسلالمه عالية.. كنت تصعد كل مساء إلى دفنه.. وتنام على شمسه الحانية.

الشاعر المتمكن من أدواته لا يضيع، ولا يضيعنا معه، الأمور واضحة، عندما يتحدث عن السور المطفأة التي يتسرب منها البكاء.. بالأمس.. وليس الآن، كان يسكنها شعر امرأة، ولو بقي إلى اليوم لما كانت بالتأكيد ناضحة بالبكاء، والشيء يشبّه عكسه ولا ينفيه.

وإذا كانت المرأة الرمز وهماً تولد من خيال الشعراء، ولم يستطيعوا التعرف إليه في تجلٍ واحد.. فإن **محمد عمران** لا يتردد في الإعلان:

ـ متعالٍ من العتم والضوء.. يمتد من جمعة الصلب حتى قيام الأحد.. في مدار من الموت.. والشمس في غيهب من أبد.. ابتعد.. إن هذا الفضاء.. الذي تتأرجح كل نوافذه وكواه.. يسمى جسد.. ابتعد.. قد يمسك برق على سرة.. أو تمسك صاعقة النهد.. أو كهرباء الشفاه.. ابتعد.

إنها المرأة.. الأنثى التي تعد دائماً بالمصالحة مع فكرة الحياة.. حبها يعد ربما بأكثر مما يملك.. الفضاء هو امرأة.. ولو كان اسمه مذكراً.. جسد امرأة.. يقرر ذلك.. وينصح بالحذر.. فالبرق يتقصد حيناً سرة.. وتمسك حيناً الصواعق بالنهد.. وتنتج الشفاه الكهرباء.. ينصح بالابتعاد.. إنه الخطر!!

لنتوقف قليلاً عند رمزين اثنين في شعر **محمد عمران**، المرأة والموت، فالمرأة كانت في بدايات تجربة **محمد عمران** عنواناً للخصب والتوالد، إنها الأصل، الأنثى الوالدة، عشتار الخصب، إنانا.. عناة، ثم تطور الرمز فأصبحت رمزاً للحب والتواصل الحسي، الزوجة والمعشوقة، الجسد، لديها يفرغ توقه إلى الأنثى، وفي المرحلة المتأخرة من تجربته وشعره، صارت رمزاً إنسانياً، أداة تواصله مع الأشياء، يطلب منها أن تمد سرير قلبها وليس جسدها، إليها يوصي بوصاياه، طفلة عنب، مليكته، صورة قصيدته، لغته المتبرجة، يقول في مقطع من الإبداع الشعري النادر:

ـ سكنته امرأة.. وجهها أفق.. وجدائلها سحب ممطرة.. هطلت في قصور النعاس على قلبه، فتكسر نوم خزائنه المطفأة، سكنته امرأة، ليس يذكر من أي عمر أتت، في الصباح رآها على شفتيه، تسرح أشجارها المثمرة، ورأى مدناً في يديها تفيق، وأرضاً تقوم من المقبرة..

من منا يستطيع ألا يكتم نفسه، ويغمض عينيه دهشة؟.. ثم يقول.. يا الله!! يا سلام!!، هذا هو الشعر!! إنها المرأة التي تختصر الطبيعة وتمثلها، امرأة لا يعرف عمرها، يعرف أنها أقامت صباحاً على شفتيه، وكيف لا يكون شاعراً عظيماً من رأى المدن تستفيق على يدي هذه المخلوقة الخالقة؟ التي اختارت شفتيه، ورأى على يديها الأرض تنهض من مدافنها .

كذلك كان الموت، فمن صورة التعاقب الأبدي لدورة الحياة، موت يمهد للولادة الجديدة، بعث بعل وأدونيس، صار الموت رمزاً للعدم، قائماً بذاته، متوحداً، يقول الشاعر:

ـ لعل ذلك السرب الأبيض من الفراشات، التي كانت ضحكاتها، يرف الآن هناك، على زهرة الموت الصفراء..

إنه القادم الوشيك، ويا لحزنه.. لم تعد أسراب الفراشات ترف سوى على زهرة الموت.

ثم يكمل:

ـ علّ ذلك الذهب الذي كان في شعرها.. يسيل الآن في شمس الأبدية الساطعة، علّ نهر الفضة، ذلك الذي كان جسدها، يجري الآن إلى مصبه الأخير، في شاطئ العدم الإلهي الأخضر..

إنه حلمه الذهبي، يرتحل الآن في شواطئ العدم.. يقول أيضاً ما يشبه المرثية الأخيرة لذاته الشعرية، وهو في حضرة الموت، الذي يمثله طائر الشؤم الغراب، في حوارية تبلغ حد الإعجاز الشعري والإبداعي:

ـ أنت يا رسول السواد العظيم، لماذا تقرأ على نافذتي سورة الموتى؟ وهذا بين يدي كتاب الأحياء الكبير؟ بمجلداته التي لا يتسع لها القلب، بأغلفته الزاهية، وبالحبر الذي هو مزيج الحلم والدم، الكتاب واحد، نعب الغراب، سوى أنك ترتل الفواتح، وأنا أتلو الخاتمات، الإيقاع واحد، نعب الغراب، فالشجرة التي تلد سرير المهد، هي ذاتها التي تلد خشب التابوت، والمهد والتابوت غلافان لكتاب الحياة، أنبئني إذن يا رسول السواد العظيم، ما طعم تلك الفاكهة الخالدة، التي يقتاتها الموتى، والتي أسمها الأبدية، نفض الغراب جلبابه، ونعب قاف قاف.. إذن لماذا تغرز منقارك في قلبي أيها الحفار اللئيم، ملاكاً كنت أم شيطاناً أم إلهاً، غراباً أم شبحاً، أستحلفك بأحزانك كلها، بسواد دمك المعظم، دعني أتناول بسلام هذا العشاء الأشهى من الحزن الناضج، نعب الغراب.. قاف قاف، ثم هادئاً كالموت، فرش سواده على حنجرتي، ونعب.. قاف.. قاف.

الشاعر لا يحزن سوى على حنجرته التي فرش عليها رسول الموت سواده ونعب بصوته الذي لا يشبه الشعر قاف قاف.

والموت هو الكائن المرعب، المتشح بالمدى، والواقف في مدخل وقته، يعرفه، ينكر عليه اقتحامه عالمه، يعرف أنه من أعطاه اسمه وعنوانه، لكنه لا يعرف من أين يأتي، إذن صار الموت موتاً حقيقياً، لن يستطيع إزاءه سوى مواجهته بالقصيدة، بطقس القصيدة، ورغم معرفته بمهمته التي لا ترد، يطلب إليه بكل جرأة أن يلتزم أدبه، ويجلس كالآخرين مع الضيوف على مائدة الشعر، وبعدها لتكن المواجهة،

مواجهة الموت كشاعر، وليس كأي شخص آخر ينتظر قدره المرعب، لا تتسلل أيها الموت من الباب الخلفي، كن شجاعاً كمن ستواجهه، الشاعر الملك لا تؤخذ روحه خلسة، تؤخذ غلاباً، أنا أعرفك، لا أخافك فلا تخف مني، كن ضيفي على مائدتي كالآخرين، واخرج من الباب الذي دخلت منه، فخوراً بروح الشاعر، لتحملها أمام الملأ وتمضي من حيث أتيت، إلى المكان الذي لا أعرفه، أعرف أني أعطيتك اسمي وعنواني غير هياب منك، فكن مثلي.

محمد عمران يبدو أحياناً وكأنه نوع من الآلهة التي تتكلم، أو يترك آلهة تتكلم في داخله.. لكنه لا يؤله نفسه.. لا على الحياة ولا على الأشياء، ربما تبادل الأدوار مع المعبود كعابد أحياناً، ومع الأشياء كمعبود تارة.. لكنها الصلاة.. هي هكذا.. صلاته التي يصوّف فيها علاقته بالأشياء عموماً.. بقصد استيلاد الإشراق الذي يؤمن بقدرته على إضفاء معنى على ما ليس له معنى.. فقط نحن الذين يجب أن نتحرك من مواقعنا لنسير معه.. صلاته التي يستعيرها من النثر الإنجيلي.. والكتب المقدسة.. هي صلاة الصوفي.. تنهض بها علاقة ما بين عابد ومعبود.. هذه العلاقة أساسية في استبيان طبيعة كل منهما وفق اللحظة الشعرية.. استثارة أسئلة الآخرة.. الحلم.. أسطورة الخلق.. التكون.. المزج أحياناً بين الداخل الشخصي والداخل المعرفي.. الثقافي.. التجلي.. كل ذلك من أجل اليقين.. على الأقل تترك مكاناً واسعاً للتأمل.. يتوسل الألوان.. الماء العشب.. العصافير.. كل ما يشتهيه القلب يمكن أن يرتد إلى وجه الماء.. إنها إعادة إنتاج الأسطورة.. أسطورة الخلق.. استعمال موادها ذاتها.. بطريقة مختلفة.. فقط يكفي إعادة ترتيب الأشياء على الطاولة.. لنقرأ فصلاً جديداً.. مختلفاً..

ـ يغسل الثلج وجه السماء العتيقة.. بارد قلب بيتي.. سأوقد هذي الجذور.. وأفتح أبواب روحي.. وأدعو إلى دفئها الرحب.. روح الخليقة.

سيحرق الجذور.. ويدعو روح الخليقة لأن تنعم بدفئها.. المستقبل لا يفتح بمفاتيح الماضي.. إنه الثلج النازل الوافد، المستقبل هو للأوراق والزهر.. ليس للجذور.. المستقبل لن يفتح إلا بمفاتيح جديدة.. استعمال جديد ومختلف للمفاتيح.. يقول أيضاً:

ــ وغداً في اتحاد العناصر.. من شجر وسراب.. وظل وماء.. وغداً.. حين يخطر فوق تراب القصيدة.. جسم الهواء.. ويؤاخي الحضور الغياب.. وتسقط أقنعة الموت.. عن وجهه الأخوي.. ستعود لتبتدئ النهر.. من أول الماء.

يحلم بأن يجد في الأرض ماء حقيقياً جوهرياً، ليس فقط لأن الماء يرتبط بفكرة النقاء.. بل ربما بسبب سيولة الرغبة لمواجهة عالم المادة الصلبة.... الينبوع السحري.. ندى الماء.. عرق الكواكب.. صدى الأمطار.. صدى الدموع.. وكأنه يأمل من العالم أن يتخلص من قساوة تركيبه الطبيعي. ويأمل هو بأن يستأنف سيره متحولاً عبر الماء، ويبتدئ خطواته من جديد، لكن من أول الماء هنا، وليس من أول الطريق المعتاد، فالماء صار هو الكون، وأول الصلوات يقيمها الشاعر باسم الماء..

ـ بسم الماء.. صاحب وقت الشعر.. وحامل كل الأسماء.. بسم السر المكنون.. في قلبي الماء.. وبسم الحمأ المسنون..

يتوجه بها إلى البحر.. الأنهار.. الغيوم.. يطلب منهم جميعاً إقامة الصلاة لسيدة المائدة... وهو يتساءل عن الداخلة من الباب الخلفي.. ولمن تتبرج اللغة.. ولمن تعلق زينتها على مداخل مكان الشعر.. لكنه في تساؤله لا يحار ولا يتردد، يبادر ويدعو مولاته ومليكته.. لتتقدم إلى كرسيها.. في صدر القصيدة..

تتجلى هنا المليكة ربما بآلهة خصب.. لتخصيب الشعر، هذه الجليلة فوق الوصف، ليس لحارس الوقت سوى إحضار نعلها.. حمله.. لكن صاحبة المقام الأرفع، تدنو من المائدة حافية دون أن ينبهها أحد لفعل ذلك، حتى **موسى** النبي الكليم، لم يخلع نعله في الوادي المقدس قبل أن يطلب إليه ذلك.. هل المائدة أجل من وادي طوى؟.. يتوجه إلى خازن السر:

ـ السيدة حافية.. جئها يا خازن السر بخفيها الأخضرين..

فيجيب المخاطب:

هي يا سيدي.. خلعتهما على الباب..

يعود الشاعر ليؤكد بحزم:

ـ المائدة مقدسة!!

يجب على المليكة أن تلبس في هذا المحفل خفيها، لكن أي خفين؟.. خفين من عشب وشجر، عل خفيها بخصبان الحضرة الشعرية، القائمون على هذه المائدة أشخاص البحر والسماء وسيد الوقت، أما المختص بالرفد فهو صاحب اللغة.. يكفيه فخراً قيامه على خدمة المائدة المقدسة.. ندرك دون عناء أن صاحب اللغة هو الشاعر نفسه.. فهو الذي أنبأ أكثر من مرة عن واقعة تلقيه الكنز في فمه.. ويصرح بتلقيه اللغة نفسها من الغيم أو من الندى.. من الصباح.. وإذا عرفنا بأن المائدة، كمسمى اختاره لوليمته، ربما كان مستمداً من النصوص المقدسة.. فهو لم يقل الوليمة.. يتبين لنا مدى انسجام الشاعر مع الحالة الصوفية واستغراقه فيها، وحرصه على انسجام العناصر والأدوات الفنية الشعرية لديه وتناغمها مع بعضها.. فالمشهد

طقس واحد.. وعناصره يجب أن تكون متسقة لا متنافرة.. من طبيعة واحدة وجوهر واحد.

لكن ما هي هذه المائدة؟.. إذا قلنا إنها الشعر، بقي علينا حل معضلة قدسيتها، وربما استعصائها عليه نفسه.. يقول: (صوتي ضيق.. والمائدة واسعة..).. وأيضاً (تعبث يقظة العناصر في دمه.. والسرائر ما انكشفت.. والستر..).. نقول ربما هي القصيدة اللغز.. الشكل.. الحالة التي يسعى على مدار الوقت للسيطرة على موادها وأدواتها وعناصرها.. القصيدة المتماهية مع الكون والحياة بعظمتها.. المتسامية أبداً نحو الفضاء.. المطلق.. مشروعه الفني الذي ما فتئ يعمل عليه طيلة حياته، أليس هو القائل (بالفتوحات الدائمة)..؟.

يعود الشاعر ليصنع أشخاصاً للنبات والعيد والنهر والوقت.. فلماذا يصر على حضورهم جميعاً معه.. وهو سيد القصيدة.. شخصها؟.. ليلقي عليهم تحية الوداع الأخيرة، أوليست هي مائدة الرب كما يقول؟.. العشاء الأخير.. بعدها سيصعد ربما ليتحد مع عناصر الكون.. حتى في هذه الحالة، لا يفلت أدواته، ولا يمل من مواكبة المسار والسيرورة، إنه يسمع النهر ترنيمة الرحيل، الرحيل معه.. فإذا كان لا بد من الرحيل، فلن يسلم نفسه للعدم.. سيشف في الماء.. يصير ماءً.. يلازم النهر في جريانه.. وتبدأ من هنا مهماته التالية في إرواء الأرض وإخصابها.. حتى وهو يستمهل النهر.. يعود إلى نفسه.. وإلى سيدة المقام.

ـ مزماري لا يتسع.. لغبطة هذا الإيقاع.. امنحني وقتاً سيدتي.. لأستبدل القصب.. امنحيني وقتاً.. لأثقب لغتي الخاشعة.

يرجو مليكته.. سيدته، أن تمنحه وقتاً لا يحدد مقداره، فمزماره.. أداة نغمته، يجده ضيقاً على نفسه، ليستبدله بآخر أوسع، علّه يخرق بنغمته خشوع لغته ذاته، الخشوع هنا يريد به السكون، الكسل، التجمد، بشعره سيصوغ لحناً ينتفض على اللغة ذاتها التي يتكلم بها.. يقول (لغتي) ولا يقول اللغة على إطلاقها، لا يريد التزيد ولا التعدي، ولا الاتهام، إنه الحضور في الشعر.. والفناء في الشعر.. استيلاد زمن من الطقوس العبادية.. تتماهى فيها ذاته المنثورة في الأشياء.. الملونة.. المتقطرة في الشجر والحقول.. التراب الذي أخصب وولد الزرع، وصار سنابل وحنطة، وخبزاً وبدأ مجد الرغفان.. وعندما يعلم أن الرحيل أزف.. لا يجزع.. ولا يسلم له قياده.. بل.. ويا للعجب يوجهه..

ـ من المتشح بالمدى؟.. الواقف في مدخل الوقت؟؟.. أنت أيضاً مدعو أيها الموت.. كن مهذباً هذه المرة.. لا تبرح كرسيك.

حتى الموت هو من ضيوف مائدته، رغم تنكره بوشاح المدى ووقوفه في مدخل وقته، يقول الوقت، وليس الزمن، لأنه قائم الآن على خدمة المائدة.. مائدة الشعر، يدعوه إلى المائدة، لا بأس، شرط أن يكون مهذباً، الشاعر يحفل بالموت كضيف، يريد أن يرحل معه بهدوء، ولكن بعد اكتمال الضيافة، ضيافة الشعر، (لا تبرح كرسيك)، لا تكن شغباً، أعرفك وتعرفني بالتأكيد، كل شيء سيتم بهدوء.

في خاتمة الطقس.. عند انتهاء العشاء الأخير.. مائدة المساء.. يطلب خادم المائدة من الضيف أن ينصت إلى إيقاع الصمت.. ويمارس طقس الانسحاب من الباب الخلفي.. وهو يتلو ابتهالاته ومواعظه، المكملة لطقس الصلاة الأصلي.. ويختم الشاعر ديوانه.. كتاب المائدة باسمه.. كما سماه.. ويلقي السلام على خزائن القلب، ودفاتر العشب.. والمطر المستعار.. ويلقي الغناء على صباح يفيق فيغسل أشجار القلب بماء السماء.. الأشجار التي صنعت المهد، هي ذاتها التي صنعت التابوت.. وتختتم الصلاة.. ولا ينسى مصيره.. فيستحيل غريباً، يجيء غريباً.. لا يتكلم بنفسه.. لا يستطيع.. لكن هناك الآن من يتكلم عنه.. ثلاثية شعر إعجازية.. غريب عن أثيرته، التي طالما رفع إليها أسمى آيات الشعر.. في فمه نجمة من ذهب.. يزور سيدته التي لا تتعرف عليه.. ولا تعرف معنى لكلامه.. وتخجل من مدائحه لها.. فيكتئب.. لأنه يتيقن من غربته عن الحياة.. عن الجميع.. الطفلة وحدها تخبر عنه.. تقول ساردة الشعر.. طفلة العنب: الغريب الذي زارنا.. ولم تقل زارني.. ثم تكلم نفسها في حضرته وكأنه غائب لا يسمعها: كيف لي أن أعي قصده؟.. مع ذلك لا يغادرها قبل أن يلقي بنجمة الصبح في فمها.. يعيدها إليها، أليست أمانتها التي خصته بها زمناً؟.. الآن يخصها بها.. يستودعها إياها.. فربما حلت محله.. اتحدت به.. واتحد بها، مرة أخرى في عالم آخر، أو خصت بها غيره لا فرق، فهي تعرف لمن تمنحها بالتأكيد، وها هو حلمه يتحقق، فطفلة العنب تسرد الحكاية الشعر على لسانه.. والغريب.. سيد الكلام.. الذي ألقت الغيوم بكنوزها في فمه يوماً، ينصت.. حتى ما أفضى به إليها، فإنه يجري على لسانها.. لم ينبئها باسمه.. هي سمته الغريب.. يكفي أنه جاء مع الصباح.. ورحل سريعاً كما الصباح.. فالصباحات لا تطيل المقام بطبيعة الحال..

ـ الغريب الذي زارنا في الصباح.. وفي فمه نجمة من ذهب.. قال وجهك قصري.. وأنت مدينة ملكي.. وباسمك وقتي يجيء.. ومملكتي تقترب.. كيف لي أن أعي قصده؟.. وأنا لم أزل طفلة من عنب.. قلت هذه المدائح تخجلني سيدي.. فاكتأب.. ورمى نجمة الصباح من فمه في فمي وانسحب.. لم يسم اسمه.. جاء مثل الصباح على عجل.. وكمثل الصباح ذهب..

تراه يعلم الصيرورة؟.. هاهي طفلة العنب تخبر شعراً في المقطع الثاني:

ـ سيد العشب.. صاحب وقت السهول.. ووقت المطر. مر هذا الصباح ببستاننا.. فانحنى في يديه الشجر.. كان يملأ سلته بالنجوم.. التي وقعت تحت نوم القمر.. نجمة نجمة كان ينثرها.. في قصور الطفولة.. حيث يمر.. وبين خيام الغجر.. ويعود وسلته امتلأت بالفراش.. وزهر العسل.. كدت لولا المهابة أدعوه كيما يبارك بيتي.. ولولا الخجل.. كدت أفرش تحت خطاه الجليلة.. سجادة من قبل.. وقته لم يكن معه.. كان في بيته.. في هواء الجبل..

هذه المرة لا يكلمها.. هي التي تتكلم، يتحرك فقط.. يجمع النجوم.. مهنته الأبدية.. لا ليأخذها معه.. فعهده بها تتنزل في فمه من الغيم والندى والهواء.. فماذا يفعل بها الآن؟.. لعله أشفق أن تبقى ملقاة في الليل تحت نوم القمر الذي أوقعها سهواً، يجمعها لينثرها في قصور الطفولة.. وبين خيام الغجر، استكمالاً لمهمته قبل الغربة.. الرحيل إلى بيته الجديد في هواء الجبل.. تكمل طفلة الشعر وتخبر أنها هابت دعوته إلى بيتها كي يباركه، وخجلت من تفكيرها وهي تكاد تمد تحت رجليه سجادة القبل.. لكنها الآن على الأقل تعرف حالته.. لم يعد متأبطاً وقته.. لقد أصبح وقته في بيته.. لا يبرحه.. بيته هواء الجبل.. ولن نغفل بالطبع عن القصد من تواصله قبل الموت، وأثناءه، وبعده، مع الأنثى، طفلة العنب وربيبته، إرثه، مليكته، قصيدته المتيتمة الثكلى.

تخبر في المقطوعة الثالثة طفلة الشعر والعنب:

ـ بيتنا في البعيد.. الطريق إلى بيتنا سفر في الورق.. نحن نسكن هذي القصيدة من زمن.. قبل أن يقطع الحبر كل الطرق.. لم نسور حديقتها.... جارنا الشيخ.. يسكن في عشبها.. ويسرح لحيته زهر لوز.. وعطر حبق.. نحن لم نره.. غير أن الهواء يشير إلى بيته.. في العبق.. كلما زارنا زائر.. مد أطباقنا بالنبيذ وبالخبز.. ثم امحى في الطبق.. لم نسل أين يذهب حين يغيب.. ولا كيف من غيبته ينبثق..

لكن الغريب الذي يتراءى وحيداً لطفلة الشعر.. لا يبقى وحيداً في خطابه هو.. إنه ينبئ عن مصيره.. لقد اتحد بآخر.. أخرى.. وسقط وجهاهما في موت يجري.. تحرك.. تحول.. الموت ليس سكوناً وصمتاً.. وعدماً.. يؤكد.. سيأتي زمان شبيه بهما.. ربما من مادة جسدهما.. أو حلمهما.. يأتي بهيئة الماء إلى أرض تشبههما أيضاً.. خضراء أبداً.. وربما أيضاً جاءت بحار تشبههما.. وجرت مع الهواء الذي يغلف الكون:

ـ شجر يجري.. هذي المرآة الطالعة على جسدينا.. موت يجري.. يسقط وجهانا في موت يجري.. إن زماناً يشبهنا.. يلبس وجه الماء.. ويأتي أرضاً تشبهنا.. تحمل تاريخ العشب.. إن بحاراً تشبهنا.. تتأبط نبض الريح..

محمد عمران يتكلم بالشعر.. ينبئ به.. يتنبأ.. يغني.. يمتزجان معاً، عشباً وزهراً وعسلاً.. هواء وماء.. وتراب.. يسمي أحياناً الأمكنة.. لا ليحددها.. أو يحدها.. ملاجئه هي عالمه الأخضر.. الملون.. قوس قزحه.. شمسه وقمره.. لكنها بالتأكيد لم تكن ذلك المكان الذي يشعره بالحنين إليه.. هو يحمل أمكنته على ظهره.. في قلبه.. في فمه.. يلونها متى شاء بلون الكنوز التي يملكها في فمه.. لا يغني الذكريات.. ومرابع الطفولة.. فهذا شأن الأمكنة المفارقة لأصحابها.. لو لم تكن الملاجئ كمسمى، لكان غيرها.. يخاطبها بلغة الحاضر.. اللحظة الراهنة.. لا يلتفت إلى الماضي.. ولا يقحمها في المستقبل.

يطغى أحياناً الطابع العقلي، الذي يقترب من التقرير لديه، ويمتد على مساحات من شعره، ويسم اللغة والبنية والدلالة، ويتطلب تذوقه جهداً عقلياً، وإعمالاً فكرياً.

هذا الخط الشعري الممتد، عبرت عنه رموز وأقنعة تراثية أو شعبية، أو دينية، وتساقط التشكيل الدرامي عمودياً على المستحضر من التاريخ والذاكرة، وأفقياً فقطعه ووتره، وعمق دلالاته وإيحاءاته.. ثم لمه.. وصنع منه قالباً جديداً لتشكيل جديد، فانتسبت قصيدته إلى الشعر الحقيقي.. شعر التجربة الذاتية.. إنما الحية.. والحسية جداً.. والوجدانية جداً.. والموضوعية كذلك، شعر الصورة الحداثية المتنامية أبداً.. تخييلاً وتشكيلاً.

□□

تعليمية الترجمة السمعية - البصرية

د. فرقاني جازية *

تعتبر الترجمة نشاطاً إنسانياً أصيلاً على الدوام أسهم في تفاعل الثقافات واللغات وتلاحقها وبنى جسوراً بين الجماعات البشرية المختلفة مما يسر التواصل بينها فغدت بوابة تعبر منها الذات إلى الآخر أو يقتحم بها الآخر الذات وهذا "فيكتور هيجو" Victor Hugo قبل مئة سنة ونيف يقول: "إن المترجمين هم بناة الجسور التي صارت الشعوب تعبرها لاتصال بعضها ببعض" فوظيفة الترجمة الأولى إذن هي نقل الثروات الثقافية والمعارف المختلفة بين الأمم والشعوب.

لقد تميزت العقود الأخيرة من القرن العشرين بالانتشار الكبير والمميز للنصوص السمعية البصرية. أنتجت هذه الوضعية ثورة المعلومات والاتصالات والتكنولوجيا وما أفرزته من انتشار واسع للقنوات الفضائية، بالإضافة إلى تطور البرمجيات الحاسوبية واتساع نطاق شبكة الانترنيت وتزويدها بوسائل الترجمة الآلية الحاسوبية التي ستسهم في حسم مشكل السرعة لكن يبقى ذلك دائماً على حساب الترجمة.

إن انتشار هذا النوع من النصوص متعدد الأشكال يتطلب بالضرورة وجود ترجمة متخصصة ومترجمين متخصصين يقومون على إيجاد الأدوات التي من شأنها هدم الفجوة الملحوظة بين هذه النصوص وبين عملية نقلها إلى لغات أخرى والمعوقات الرئيسية التي تقف دون وصول الرسالة بالشكل الصحيح.

مفهوم الترجمة السمعية البصرية:

تندرج هذه الترجمة تحت لواء الترجمة المتخصصة "التي خصصت لها مجلة ميتا Meta" أعداداً خاصة بالترجمة القانونية (المجلد ١٥ ــ العدد ٠١ ــ ١٩٧٠) وللاقتباس في الترجمة الاشهارية (المجلد ١٧ العدد ٠١ ــ ١٩٧٢) كما خصصت للترجمة في المؤسسة (المجلد ٠١ العدد

---

*أكاديمية وباحثة من الجزائر.

٠١ ـ ١٩٧٦) لكن المنظرين في حقل الترجمة لا يحبذون عادة هذا النوع من التخصص"(١) لأن الترجمة في نظرهم وإن اختلفت أنواع نصوصها تبقى دائماً خاضعة للقوانين ذاتها وللمنهجية نفسها وسوف نحاول من خلال هذه المداخلة تبيان نقاط التلاقي بين مختلف أنواع الترجمة واختلافاتها الممكنة كما سنقترح منهجية لتعليمية الترجمة السمعية البصرية لطلابنا في أقسام الترجمة بوصفها تخصصاً في مرحلة من مراحل تكوينهم.

وعندما نتحدث عن منهجية فليس معنى ذلك أننا نقدم وصفة صالحة لكل الوضعيات أي حلولا ناجعة لكل ما يواجه المترجم من صعوبات في تعامله مع هذا النوع من النصوص، وإنما هي مبادئ عامة يهضمها المترجم ويكيفها على حسب اختلاف الوضعيات التي يجد فيها نفسه بوصفه مترجماً ممارساً لهذه المهنة.

نقصد بالترجمة السمعية البصرية، الترجمة المرتبطة بمختلف وسائل الإعلام أي ترجمة الأفلام (العنونة والدبلجة)، ترجمة الشرائط والرسوم المتحركة وترجمة المسرح والأوبرا ومختلف الخدمات التي تقدمها وسائل الإعلام المتعددة مثل شبكة الانترنيت وبعض الأنظمة التي اختصت في الترجمة الفورية وترى جوال رضوان أنه "من بين كل الترجمات المتخصصة الأكثر تميزاً وتفرداً هي ترجمة الأفلام قد يكون الأمر متعلقاً بالدبلجة [...] التي تبدو مشكلتها الحقيقية في مواءمة ومزامنة حركة الشفتين [...] أو العنونة التي تقوم على تركيب خاص(٢) وكي نوضح نوعية المشاكل والصعوبات التي تقوم عليها هذه الترجمة القائمة على عملية التزامن بين الزمن والحركة من جهة وبين الرسالة اللسانية والقيمة المشهدية للصور من جهة أخرى، سنأخذ على سبيل المثال العنونة التي تفرض على المترجم إيجاد التوازن بين مختلف أبعاد هذه العملية، فهو مطالب بالتوليف بين ما هو لغوي وفيلمي وتقني وثقافي وإعلامي للحصول في النتيجة على نص أو خطاب احترم خصوصيات مختلف مكوناته الذي تداخلت فيه "العناصر اللغوية والمعجمية من جهة والعناصر الثقافية والتاريخية والسوسيوثقافية وحتى الثقافية العرقية"(٣) على حد تعبير يمينة هلال.

لقد جمعت الترجمة السمعية البصرية بين الكتابي والشفهي دون إقصاء الوسائل السمعية البصرية التي تدخل ضمن تكوين هذا النوع من الخطاب. فهو قائم على بنية لغوية منطوقة تتحول في العنونة إلى بنية لغوية مكتوبة والمترجم هنا يقوم بتقويض مكونات البنية اللغوية المنطوقة إلى بنية لغوية مكتوبة يجب أن تختزل الأداء والعلامة المصاحبة والإيماءة والإرشادات وغيرها من العلامات غير اللغوية. ويرى "إيف غامبيه" YVES GAMBIER: "إن الإشكالات الرئيسية التي يطرحها التحويل اللغوي في هذا النوع من الترجمات تتمثل في العلاقة بين الصورة والصوت والكلام والعلاقة بين اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها وفي الأخير العلاقة بين الشفرة المنطوقة والشفرة المكتوبة"(٤).

أما فيما يخص العلاقة بين الصورة والكلام فإن طبيعة هذه العلاقة تزامنية "فالطابع المهيمن على هذا النوع من الترجمة هو ضرورة التزامن"(٥) بين هذه العناصر ولن تتأتى للمترجم تحقيق هذه العلاقة التزامنية إذا لم يعتمد تقنية المونتاج التي تسهم في إيجاد المطابقة بين هذه العناصر مما يؤدي إلى الحفاظ على القيمة المشهدية للصور علماً أن عامل الزمن له دور فعال في هذه العملية فالتكثيف ضروري مع التعبير عن أكبر قدر ممكن من القضايا المطروحة.

أما فيما يتعلق بقضية اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها فإن الترجمة إنشاء جديد لنص موجود، إنها إنتاج في اللغة (ب) لنص وضع في اللغة (أ) وترتكز هذه العملية على المعارف الموضوعاتية وعلى الكفايات اللغوية وتتم عملية الإنتاج هذه وفق محطات ثلاث:

أ ـ فهم النص في اللغة المنقول منها.

ب ـ إنتاج نص في اللغة المنقول إليها.

ج ـ تقويم هذه العملية ومراجعتها.

فالمترجم "لا يترجم كلمات ولا حتى جملاً، بل يترجم نصوصاً، لكن إذا ترجم المترجم نصاً من النصوص فهو لا يترجمه في كليته لأن نقل النص نقلاً كلياً إنما يعني تكراره لا ترجمته. فالمترجم يترجم جوهر النص وعليه فالترجمة تعني نقل جوهر النص من لغة إلى أخرى"(٦) ويقصد بجوهر النص النص في شموليته، وقد اتسع هذا النص ليشتمل على الجوانب المفهومية والانفعالية والشكلية والمعاني الظاهرة والمضمرة وبكلمة أخرى جوهر النص يعني، الجمع بين المؤلف والسياق والمقصدية "على الرغم من هيام [النص] في ترجمات متعددة مختلفة يظل مشدوداً إلى منبعه ومنبته، إلى عنصره الأساس، لغة الأم" (٧)هذه هي إذن علاقة النص الأصلي بالنص المترجم، علاقة متجددة بتجدد الترجمات وتنوعها إذ يغترب النص عن أهله ليظهر في ديباجة أخرى لا تقوم مقام النص الأصلي ولكنها تقترب منه وترتبط به.

أما أخيراً ففي العلاقة بين الشفرة المنطوقة والشفرة المكتوبة فإن عملية الانتقال من المنطوق إلى المكتوب تعد عملية عكسية بالنسبة إلى المترجم الذي يقوم في الترجمة الفورية وفي الدبلجة مثلاً بالانتقال من المكتوب إلى المنطوق وهنا تقف إكراهات عدة لتؤطر هذه العملية القائمة أساساً على مبدأ الاقتصاد اللغوي الذي يحتم على المترجم انتقاء

واختيار الألفاظ الأكثر دلالة والأكثر قدرة على حمل مختلف الشحنات التي يحملها اللفظ المنطوق بالإضافة إلى إكراهات أخرى قد يكون الحيز المكاني للعرض المكتوب وحيزه الزمني، من العوائق التي تحد من حرية المترجم وتضعه أمام امتحان صعب انتقاء بأقل كلفة ممكنة، انتقاء يسهم في الإيضاح ويضمر الإبهام ويبتعد عنه.

من خلال هذا الطرح نحاول تقديم منهجية في تعليمية هذا النوع من الترجمة بالاعتماد على هذه المعطيات القبلية كما حددها إيف غامبييه بالإضافة إلى بعض المقترحات النابعة من العمل الميداني مع الطلبة الذين ينجزون بحوثاً في هذا النوع من الاختصاص.

الأهداف:

إن الأهداف الأساسية من هذه المادة هي أن يستطيع الطلاب التعرف إلى الأنواع المختلفة للترجمة السمعية البصرية، فاختلاف نوع النص يؤدي بالضرورة إلى اختلاف نوع الترجمة باختلاف الهدف من الترجمة؛ فهناك فئة تميل "إلى الاهتمام باللغة المترجم عنها وكانت ترى من الضروري أن تكون الترجمة حرفية حتى تكون صحيحة ودقيقة وكانت الفئة الثانية تفضل جانب المضمون وترى أن الترجمة الحرفية ترجمة عمياء"(٨) لا تهتم بالمتلقي وبالتالي لا تهتم باللغة المترجم إليها مما يؤدي إلى تجاهل اللغة المنقول إليها وخصوصياتها والهدف من الترجمة ودور المتلقي في هذه العملية ـ فبالإضافة إلى الوظيفة الاتصالية للغة نجد الوظيفة التعبيرية والوظيفية الجمالية الفنية. هذه الوظائف الثلاث أي نقل المعلومات، ونقل العواطف والأحاسيس، وتحقيق الأثر الجمالي هي التي تحقق الاتجاه الوظيفي للنص ومن ثم الترجمة.

إن تحديد مختلف أنواع الترجمة السمعية البصرية هو تأطير منهجي للطالب بحيث يستطيع بناء على هذا التحديد للأصناف النوعية لهذه الترجمة المنضوية تحت محورين: الدوبلاج والعنونة في السينما والمسرح والأوبرا وبعض الشرائط أو الريبورتاجات والترجمة الفورية في المؤتمرات والملتقيات، إنها ترجمة انتقائية تجمع بين التكييف والتعديل وإعادة الصياغة مع مراعاة عامل الزمن الخاص بتلقي هذه الترجمات وقراءاتها وفهمها وربطها بالأصول.

لقد جمعت الترجمة السمعية البصرية بين كل من الترجمة التحريرية والترجمة الفورية مما وسمها بطابعين معاً: طابع الكتابة وما ينجر عنها من إكراهات وعقبات نعلم الطالب طرق التعامل معها بشكل انتقائي وليس بشكل عام لأن المتعلم مطالب بتعلم التكيف مع مختلف الأوضاع ومطالب "بهضم المبادئ التي تساعده على اكتشاف الحلول المطبقة في أوضاع حقيقية سوف يجد نفسه مقحماً فيها عندما يمارس مهنته في الحياة العملية"(٩) فليست هناك ترجمة واحدة ولا تكمن مهمة الأستاذ المدرس في تصحيح أخطاء الطلبة بقدر ما تكمن في توجيههم إلى التعاطي مع مختلف أنواع الوضعيات الممكنة. فليست الترجمة مجرد نقل حرفي لخطاب ما مع الارتباط بمستوياته الشكلية وإنما الترجمة هي تحويل لنتاج كلامي من لغة إلى لغة أخرى مع الحفاظ على العنصر الثابت والذي يدعى دلالة أو مضموناً ـ مع تأكيد خصوصية النوع وكيفية تمايز الترجمة تبعاً لهذه الخصوصية.

١ ـ تحديد الأهداف:

تكمن أهمية تحديد الهدف في هذا النوع من الترجمة في كونها توضح معالم الطريق للقائمين على تحديد البرامج والمقررات بتحديد المادة التي تقوم عليها مما يسهم في توضيح الطريق للأستاذ فيصمم مادة ينتقيها بناء على هذه الأهداف "فلا بد من امتلاك الاستراتيجيات الخاصة بالترجمة السمعية البصرية بكل أنواعها"(١٠) وامتلاك هذه الاستراتيجيات يمكن الأستاذ من الملاءمة بين مستوى المادة التعليمية ومستوى الطلبة والتدرج في تحديد هذه الأهداف وتوزيعها على مكونات المادة القائمة على معرفة شاملة للنصوص بوصفها مكوناً لسانياً يمثل عنصراً من العناصر المشكلة لهذه الترجمة سواء أكان نقطة انطلاق أو نقطة وصول وبعبارة أخرى سواء انطلقنا من الكتابي إلى الشفهي كما هو حال السيناريو في السينما حيث يخضع المترجم المنطق اللغوي إلى المنطق البصري والشفهي أو انطلقنا من الشفهي إلى الكتابي كما هو حال العنونة التي تدل على "فيلم أجنبي ناطق يعرض في نسخته الأصلية معتمداً على الترجمة المكثفة لنص الحوار في أسفل الصورة"(١١) فلا يحصل المشاهد إلا قدراً ضئيلاً من المادة المنطوقة تظهر في أسفل الشاشة على شكل ترجمة تقريبية تحافظ على تزامنها مع الصورة وتحافظ على الحيز المكاني المتروك لها في أسفل الشاشة.

تطلب إذن عملية تحديد الأهداف من الأستاذ القيام بجرد واضح للمسار المرجو الوصول إليه فيحدد بذلك الغايات التي يصبو إلى تحقيقها من خلال تدريس كل مكون من مكونات الترجمة ونقصد بها:

أ ـ مكون البحث الوثائقي.

ب ـ مكون تحليل النص (اللغوي + غير اللغوي).

ج ـ مكون الترجمة (العناصر اللغوية + الوسائل التقنية).

وقبل الخوض في تحديد كل مكون على حدة يجدر بنا أولاً توضيح بعض القضايا ذات الصفة

المهنية الخاصة بهذا النوع من الترجمات فالإنتاج النهائي موجّه إلى متلقٍّ مستهلك للأفلام والأشرطة والرسوم وغيرها من مختلف أنواع النصوص، وعندما يتخصص الطالب في الترجمة السمعية البصرية فهو بذلك يطأ عتبة يندمج فيها اللغوي وغير اللغوي بالإضافة إلى التقني وعملية التسويق التي تتطلب تمويلاً وسرعة إنجاز ووسائل خاصة هي قضايا تدخل كلها في المسلسل الفعلي للتكوين أولاً وللعمل ثانياً.

بالإضافة إلى هذه الأهداف العامة تنبثق عنها أهداف خاصة يتوخاها الأستاذ كي يبسط العملية بتجزئتها إلى العناصر المكونة لها مما يعطيه إمكانية لمقاربة كل جزئية على حدة فيضبط بدقة وتركيز المادة المنتقاة والأنشطة التعليمية القادرة على استفزاز الطالب ودفعه إلى البحث والتنقيب في وجهة محددة تخدم مجال تخصصه فإذا كان الهدف العام اكتساب مبادئ أولى للترجمة السمعية البصرية فإن الهدف الخاص هو تمييز أنواع النصوص مع التركيز على نماذج تطبيقية تمكن الطالب من إدراك الحدود الفاصلة التي تؤطر المفهوم ولا تسمح بتداخله مع أنواع أخرى.

إن طريقة تدريس الترجمة السمعية البصرية هي تلك الخطوات التعليمية والتعلمية التي تحدث داخل القاعة وتخضع لأهداف معدة مسبقاً تصبو إلى تسهيل التواصل التعليمي بين الأستاذ والطلبة مراعياً في ذلك الأهداف أولاً ومستوى الفئة المستهدفة والوسائل العلمية المتوافرة من كتب نظرية وشرائط تسجيل وأفلام وأنواع من السيناريوهات تشكل المتن الذي ينطلق منه الطالب، ويخضع للمناقشة الجماعية الموجهة التي تثمر في نهاية المطاف عملاً جماعياً ينم عن روح تعاون وتنقيب وبحث ونقد يسهم في تقويم مختلف الترجمات المقترحة من طرف الطلبة ومراجعتها حتى يتسنى للطالب تعلم هذه المنهجية ويتمكن الأستاذ من معرفة مدى نجاح أو فشل الطريقة في تحقيق الأهداف. "فيجب على الرسالة ألا تتضمن كمية من الأخبار تتجاوز عتبة التقبل فسجل التلميذ هو في طور التكوين كما أن وضعيته تتطلب في كل فترة درجة من الأصالة قابلة لاستيعاب الرسالة الجديدة"(١٢).

أ ـ مكون البحث الوثائقي:

أمام الكم الهائل والتنوع الكبير للمواضيع التي تظهر في النصوص السمعية البصرية يجد الطالب نفسه ملزماً أن يتعامل مع هذه النصوص من جانبين: الجانب اللغوي البحت، والذي يفترض أنه قد درسه قبل تخصصه لأن الجانب اللغوي على حد قول رومان ياكسبون "غير معزول عن جوانب أخرى" فغالباً ما نستبدل في الترجمة من لغة إلى أخرى إرساليات في لغة من اللغات ليست بوحدات معزولة وإنما بإرساليات كاملة من اللغة الأخرى وتعد هذه الترجمة نوعاً من الخطاب غير المباشر فالمترجم يعيد الترميز ويعيد نقل إرسالية آتية من مصدر آخر وبهذا تستلزم الترجمة إرساليتين متكافئتين في نظامين رمزيين مختلفين"(١٣) فهو مطالب بمعرفة خصوصيات هذا الجانب وطبيعة تواجده ضمن الإرساليات السمعية البصرية.

وبالإضافة إلى هذا الجانب اللغوي يتعامل مع جوانب خارجة عن اللغة فيلجأ إلى المصادر الوثائقية كي يتخطى الصعوبات الناجمة عن تنوع مصادر الإرسالية ويتعين عليه أن يوجد انسجاماً بين المضمون المعرفي والصوت والإشارة والمعينات البصرية والأشكال والجداول والتصاميم والعينات والصور والدعامات البيداغوجية"(١٤) الأخرى فالبحث الوثائقي يستند إلى المعرفة الموسوعية التي تفتح الآفاق للطالب كي يلامس الموضوع في لغته الأصلية أولاً ثم في اللغة الثانية "فالموسوعات تقدم معلومات تعليمية أساسية للتلميذ والمجلات العلمية والتقنية تمكنه من تنويع معارفه حول الموضوع الذي يبحث فيه أما الكتاب المتخصص فيزوده بمعرفة عميقة بموضوعه"(١٥).

وبناء على هذا الأساس تتقاسم مرحلة البحث والتوثيق في النصوص السمعية البصرية محورين: محور لغوي محض ومحور غير لغوي؛ يستثمر فيهما الطالب المراجع التي تمكنه من الضبط الدقيق للمصطلحات بوجود وثائق كافية عن الموضوع المطروق وتمييز الوثائق السمعية البصرية التي يرتكز عليها باستثمار هذه الوثائق عبر القراءة المتسائلة للخطاب اللغوي وقرينه غير اللغوي ومحاولة الدمج بين الخطوتين لتشكيل نظرة شاملة قائمة على تفكيك العناصر المشكلة للوثائق السمعية البصرية وتحليلها للاستفادة من العناصر الدالة التي تخدم موضوعه.

مكون التحليل النصي اللغوي وغير اللغوي:

إن الحديث عن مكون التحليل النصي في الترجمة السمعية البصرية يحيلنا إلى النظر إلى مفهوم النص نظرة شمولية بحيث يتسع ليشتمل الجانب الشفهي، والبصري من التعبير يجب "استثمار تمظهراته في المجال التعليمي عامة وفي درس الترجمة على وجه الخصوص، إذ لا ينبغي حصر ميدان البحث المعرفي وعملية الانتقال بين اللغات فيما هو مكتوب فقط ولاسيما وأن اعتماد نصوص غير مكتوبة (أشرطة تسجيل، أفلام وثائقية، رسوم... وغيرها) من شأنه أن ينمي أدوات معرفية ومهارات تربوية أخرى"(١٦) لكن الأمر بالنسبة إلى الترجمة السمعية البصرية لا

يمكن النظر إلى هذه الوسائل بوصفها وسائل مساعدة وإنما هي مرتكزات بحثية لا بد من تفكيك شفراتها وتحليلها للمقارنة بين الإرسالية اللغوية وما عبرت عنه الوسائط غير اللغوية المحكومة بإكراهات تقنية بالدرجة الأولى تتدخل في ضبط هذه العملية وتتحكم في ما نراه حذفاً أو تكثيفاً أو إضافة للمصدر.

ترى "كريستين دي ريو" أن الهدف من هذا المكون هو تعليم الطلبة وتوجيههم نحو تبني منهجية عمل قابلة للتطبيق في ظروف مختلفة ولن تتأتى لهم هذه المعرفة المنهجية إلا بمعرفة مكونات نص المصدر من عناصر لغوية وغير لغوية وفهم الرسالة المتضمنة فيه لإعادة إنتاجها في لغة الآخر بوسائط مختلفة على حسب النوع الذي تنتمي إليه. ومن هنا فالقضايا التقنية المتعلقة بالمنشآت والآلات التي تستخدم في كل نوع من هذه الأنواع تعد وسائل تدخل في البنية التكوينية للنص ولهذا يجب على المترجم أن يلامس هذه الوسائل وأن يتعرف إلى مكوناتها ولو بشكل عام وطرق استخدامها واستعمالاتها المختلفة كي يتسنى له التعامل المباشر مع هذه الوسائل التي سوف يحتاج إليها "وكذلك عملية التسجيل، أشرطة التسجيل، والشريط الصوتي آثاره الخاصة وما يترك في النص الأصلي، ما يجب أن يترجم، حدود المقاطع"(١٧) وبكلمة أخرى، أي نوع من أنواع الحذف ضروري لهذا الصنف من الترجمة وأين يجب استخدام الاقتصاد اللغوي، وكيف نحقق عنصر التزامن بين الصوت /الصورة والكلام، ونعني بالصوت هنا دخول عناصر صوتية أخرى مشكلة لهذه الإرسالية التي تظهر اللغة فيها عنصراً إلى جانب عناصر مرسلة بانة للخطاب ـ فالعنونة على سبيل المثال تمثل نموذجاً جيداً يمكن التدرب عليه لمعرفة مختلف الوظائف التي تشترك في بعضها أنواع الترجمات الأخرى، فمن الوظيفة التقويضية إلى الوظيفة التواصلية والوظيفة الانفعالية والإبدالية والترسيخية تقدم العنونة إكراهات أخرى تقنية بالدرجة الأولى تتطلب من الأستاذ تعويد الطلبة مراعاة طول الحاشية المتروكة للعنونة والمدة الزمنية التي تبقى فيها ظاهرة على الشاشة حتى يدرك هؤلاء الطلبة ما يجب حذفه وما يجب ترجمته وما يجب إخضاعه لعملية القص لدخول اعتبارات أخرى تكون عائقاً دون ظهور الأصل كما هو "فالقص في ميدان الترجمة السمعية البصرية يشمل كل ما يتعلق بالسياسة والأخلاق والأيديولوجيات المهيمنة والتي تضطره ـ أي المترجم ـ اضطراراً للقص الذاتي من جهة أو التضمين(١٨) باللجوء إلى الوسائل اللغوية المتاحة من مجاز واستعارة وأساليب أخرى. لكن القص يجب ألا يكون على حساب المضمون، كما يجب أن تتزاوج الصورة مع الكلمة في العنونة كي تؤديا معاً الدلالة المتضمنة فيها. إذ إن عملية المزاوجة هذه تستثمر ما في الصورة خدمة للنص المكتوب المحكوم بحيز مكاني وزمن محدد لا يحيد عنهما ولهذا يقترح العاملون في هذا الحقل مجموعة مبادئ وتعليمات على المترجم التقيد بها عندما يقف وجهاً لوجه أمام الإكراهات التقنية لعملية العنونة(١٩).

مكون الترجمة وتعلم استراتيجية لكل نوع من أنواع الترجمة السمعية البصرية:

١ ـ الدبلجة:

من مرتكزات الدبلجة الأساسية عنصر التزامن ومن هنا وجب على مدرس الترجمة في هذا النوع أن يدرب الطلبة على مختلف أنواع التزامن حتى يتسنى لهم التمييز بين التزامن الصوتي وبين المزج بين الأصوات المختلفة التي تدخل عناصر دالة إلى جانب العناصر اللغوية، فنبرة الصوت وموسيقى الفيلم والمؤثرات الصوتية تخدم كلها اللغة والصورة ولهذا تتدرج العملية الترجمية في هذا النوع وتمر بمراحل محددة تبدأ بالترجمة التي قوامها العنصر اللغوي أي تحويل المادة المكتوبة إلى مادة منطوقة يقتصد فيها المترجم الجوانب اللغوية لأنه يعول على مصادر أخرى تزاوج هذه المادة اللغوية المتميزة بالثبات وتساعدها على تحقيق العملية التواصلية.

ـ ثم تأتي مرحلة الضبط التي يعاد فيها النظر مرة أخرى في قضية التزامن لأن "دبلجة السينما مثلاً تحكمها ضرورات التزامن التي تفرض إطاراً مادياً صارماً يعطي الأولوية لتوالي فتح الفم وإغلاقه"(٢٠) تليه مرحلة المزج والمونتاج ومن ثم الإنتاج الذي سوف يعهد به لتقنيين متخصصين يتعاضدون مع المترجم خدمة للمتلقي المشاهد.

ـ يلامس الطالب أيضاً في هذا المجال قضية تطبيق استراتيجية تركيز المعلومات ويتدرب على إعداد التلخيصات التي تمكنه من استخراج العناصر المهمة والمحافظة عليها في ترجمة الحوار السينمائي وفي العنونة حيث يتم التنسيق بين الصورة والترجمة المكتوبة التي تستعمل الاقتصاد حتى لا يجد المترجم نفسه مضطراً إلى استخدام هامش لقطة أخرى مما يشوش على المتلقي، وتتسم هذه العملية بالاضطراب ومن ثم ضياع الرسالة. فتكثيف المعلومات يعني نقل أكبر قدر ممكن من الدلالات باستخدام أقل عدد ممكن من الوحدات المعجمية. فعلى حد تعبير مونان "على المترجم أن ينتقي ويختار لكن مع تحقيق أقل ضرر وعليه أيضاً التمييز بين ما هو جوهري وبين ما هو إضافي وعرضي"(٢١).

وخلاصة القول إن المواد التي تحتاج إليها الترجمة السمعية البصرية هي نصوص من هذا

النوع مع تأكيد وجود أصولها المكتوبة التي تعطي قدرة على التحليل والمدارسة والمقارنة. ومن الأهمية بمكان لتدريس هذا النوع من الترجمة وجود قاعات مجهزة بالوسائل الضرورية للقيام بالدبلجة أو لدراسة العنونة كي يلامس الطالب مباشرة وبشكل ميداني العملية الترجمية ضمن هذا الاختصاص لكن مع تأكيد ضرورة التدرج في انتقاء النصوص من السهل إلى الأكثر صعوبة، فالصعب الذي يحتاج إلى عمل وجهد كبيرين "فالارتكاز على هذا التدرج في انتقاء النماذج للأعمال التطبيقية يعني وجود ثلاثة محاور تنبثق منها هذه الصعوبة صعوبة في التحرير وصعوبة في البحث الوثائقي والمصطلحاتي وتداخل تقنيات مختلفة"(٢٢) على الطلبة تعوّد أنواع النصوص السمعية البصرية والعمل بشكل كبير على تمثيل الخطاب المكتوب بالصوت والصورة ثم التفاعل بين الصورة والكلمة وتوضيح المعوقات التي قد تدخل في هذه العملية فتشوش عليها مما يضطر المترجم إلى تغيير تام في النص الأصلي لأنه يتنافى والتقاليد أو الأخلاق أو العادات والدين للمجتمع المستقبل للنص المترجم لكن العنونة تتيح إمكانية للمقارنة "فالقص فيها لا يبدو معقولاً على اعتبار أننا دائماً قادرون على سماع الحوارات في لغتها الأصلية مما يمكننا من تقييم التغيرات التي طرأت عليها من طرف المترجم"(٢٣) وعليه يمكن للطالب أن يقارن بين مادتين: مادة النص المنطوق ومادة الحاشية المكتوبة ليلاحظ ويبرر مختلف الإكراهات التي دفعت بالمترجم إلى استخدام إما اقتصاد لغوي وإما إلى قص أو تحوير موجه خدمة لمتلقي النص في اللغة المترجمة إليها "فينبغي أن تتم هذه العملية عبر مناقشة الأعراف المختلفة بشأن المتلقي المحتمل المنقول إليه النص"(٢٤).

في القديم كانت الهيمنة لعصر الاتصال الشفهي "وهو عصر التجمعات القبلية والفكر الذي يتلمس المحسوس. ثم جاء عصر وسائل الإعلام المكتوبة الذي دشنته مطبعة غوتنبرغ - لكن اليوم نحن نعيش في حضارة الصورة التي صارت حقيقة لا نكوص فيها"(٢٥) تستلزم نوعاً آخر من التكوين المتخصص الذي يجعل من المترجم قادراً على تخطي الكفاءات اللغوية والمعرفية والترجمية ليلامس كفاءات أخرى لها علاقة بالجانب التقني البحت في هذه العملية كما أن المترجم بحاجة إلى تضافر جهود عاملين آخرين توكل إليهم مهمات خاصة بالمجال السمعي - البصري دون أن ننسى أن هذه الترجمة تبقى دائماً عملية تأثر ثقافي تهدف إلى استيعاب ما هو منقول إليها ودمجه في السياق الثقافي الخاص لينصهر مؤكداً الالتحام وفق استراتيجيات معينة.

تقوم هذه الاستراتيجيات على تماسك مكونات هذه العملية وتضافرها إذ تعد كل من مرحلة البحث والتوثيق ومرحلة التحليل النصي مرحلتين سابقتين على مرحلة الترجمة تقومان على إعداد الطلبة لهذه المرحلة كما أن عملية مناقشة مختلف الاقتراحات وتوجيه النقاش في خدمة الأهداف الخاصة ثم العامة فيتمكن الأستاذ من مراقبة مدى تقدم الطلبة ومدى إدراكهم لخصوصية النصوص وبالتالي اختلاف الترجمات مع التشديد على تحفيز الطلبة على البحث والتوثيق والبحث المصطلحي الذي يحقق لهم الارتكاز ويزودهم بمعارف تجعلهم قادرين على الخوض في هذا النشاط وقد تسلحوا بزاد معرفي وبوسائل تعليمية تكون أكثر فعالية، لأن الترجمة السمعية البصرية قوامها إلى جانب السند اللغوي الثابت، المؤثرات الصوتية والحركية التي تستثمر خدمة للأهداف المتوخاة من هذه العملية التعليمية.

مصادر البحث ومراجعه:

1- Joelle Redouane- La traduction science et Philosphie de la traduction. O.P.U. Alger- Sd. p 198.

2- Idid p 200.

3- Hellal Yamina. La théorie de la traduction- approche thématique et Pluridisciplinaire. O.P.U- Alger- 1986. p 192- 193.

4- Yves Gambier. La traduction audiovisuelle- Un genre en expansion- Meta- volume 49-. XIX n° 1. 2004 p. 1/11.

5- Joelle Redouane. Op. cit- p 202.

٦ ـ **قاسيليس كوتسيقيتيس** ـ السبيل إلى نظرية لجوهر الترجمة ت: عبد الحليم حزل ـ مجلة ترجميات ـ السنة الأولى ـ العدد الأول ـ فبراير ٢٠٠٦ ص ١٢٤.

٧ ـ **إعداد خديجة الكو ـ إبراهيم الخطيب** ـ الترجمة في المغرب ـ أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟ سلسلة ندوات ـ أعمال ندوة ماء ٢٠٠٢ ـ منشورات وزارة الثقافة مطبعة دار المناهل ـ الرباط ـ ٢٠٠٣ ـ ص ١١.

٨ ـ **رضا ناظميان** ـ الترجمة ومناهجها التطبيقية بين العربية والفارسية ـ الدار الثقافية للنشر ـ القاهرة ـ ٢٠٠٢ ـ ص ٣٨.

9- Christine Durieux- Fondement didactique de la traduction technique. Coll traductologie- n°3 Didier erudition Paris- 1988. p 15.

١٠ ـ **أمبارو أوتادو ألبير** ـ تعليم الترجمة ـ ت: **عبد الله محمد إجبيلو وعلي إبراهيم منوني** ـ جامعة الملك سعود ـ م.ع.س ـ ٢٠٠٣ ـ ص ٢٧٦.

11- Merleau Lucien- Les Sous- titres… Un mal nécessaire Meta XXv II n°3- 1982- p 273.

١٢ ـ **جاكبسون وآخرون** ـ التواصل نظريات ومقاربات ـ ت: عز الدين الخطابي وزهور حوتي

ـ منشورات عالم التربية ـ مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ٢٠٠٧ ـ ص ٢٤٣.

١٣ ـ **رومان ياكبسون** ـ المظاهر اللغوية للترجمة ت: عبد المجيد جحفة ـ مجلة نقد وفكر ـ العدد ١٠ ـ ص ٢/ ٨.

١٤ ـ **جاكبسون** وآخرون ـ التواصل ـ ص ٢٤٤.

١٥ ـ **جوهري أحمد** ـ دروس الترجمة ـ نحو منهجية متماسكة لديالكتيك الترجمة العلمية ـ مطبعة مصعب ـ مكناس ـ المغرب ـ د ت ـ ص ٣٩.

١٦ ـ مصدر نفسه ـ ص ٥٢ ـ ٥٣.

١٧ ـ **أومبارو أوتاردو ألبير** ـ م. س ـ ص ٢٧٦.

18- Yves Gambier- Les censures dans la traduction audiovisuelle- traduction terminologie- redaction. Volume 15. n°2. 2002 p.

19- Voir: Merleau Lucien- Op. cit p 280- 281.

٢٠ ـ **إدمون كاري** ـ الترجمة في العالم الحديث ـ ت: عبد النبي ذاكر ـ دار الغرب للنشر والتوزيع ـ وهران ـ ٢٠٠٤ ـ ص ٥١.

21- George Mounin- Les Problèmes théoriques de la traduction- ed Gallimard. Paris. 1969. p 109.

22- Christine Durieux- op. cit- p 119.

23- Yves Gambier- Les censures dans la traduction audiovisuelle- p 6/ 11 (le sous-titrage).

٢٤ ـ **أومبارو أوتاردو** ألبير ـ م.س ـ ص ١٧٣.

٢٥ ـ **د. عباس الصور** ـ في التلقي اللغوي والمعجمي ـ دار النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء ـ ٢٠٠٤ ـ ط١ ـ ص ١٣٢.

□□

جماليـــات الســـرد الضاري

هيفاء بيطار في (امرأة من طابقين)

د. حسين سرمك حسن*

في جولة بدمشق، قال لي صديقي الناقد العراقي: قرأت أكثر من سبعة كتب نقدية لك، ولم أجد في أي منها أي ملاحظات سلبية على أي من الأعمال التي حللتها، فلماذا؟". فأجبته: يجب أن تكون لكل ناقد "فلسفة" يؤدي عمله النقدي على ضوئها. وأنا لدي فلسفة تقول أن القبح هائل الانتشار في هذا العالم الجائر، لكن الجمال فيه نادر، بل نادر جداً. أنا أحاول اكتشاف مواطن الجمال في النصوص التي أحللها وهي مهمة عسيرة جداً، أما السلبيات ومواطن القبح فيها فالعثور عليها عملية يسيرة، على طريقة النقاد الذين يضعون في نهاية مقالاتهم جدولاً بأخطاء الكاتب اللغوية؛ قال الكاتب غيوم بيضاء والصحيح بيض". مط صديقي الناقد شفتيه وقال: لا أعتقد أن هناك نقداً دون ملاحظات سلبية، لأن معنى النقد هو التقويم. دخلنا إحدى المكتبات، أبحث عن كتاب "افتتاحية للضحك" للكاتبة "عالية ممدوح" لكي أكمل مخطوطة كتابي عنها، لأنني تركت مكتبتي في بغداد المحروسة. عثرت على بغيتي وشاهدت كتاباً آخر بجوارها، هي رواية "امرأة من طابقين لـ هيفاء بيطار" التي لم أقرأ لها من قبل، فحسبتها صيداً سهلاً اشتريته وقلت لصديقي ــ بعد أن سمّم أفكاري بأطروحته ــ: سأحاول البحث عن مواطن القبح وتثبيت السلبيات.

ومن عادتي أنني أقرأ أكثر من كتاب في وقت واحد، وهو أمر يوصى به في علم النفس وهو اختصاصي أنا كطبيب نفسي، لكن الكتاب الذي يستولي علي يتنقل معي في السرير والمطبخ والحمام والباص والمقهى والحانة.. وهذا ما حصل مع رواية "امرأة من طابقين" التي أنهيتها في نهار واحد بعد أن حولتها إلى كتلة سوداء بفعل تأشيرات قلم الرصاص على صفحاتها في (محاولة مستميتة للبحث عن القبح وتثبيت السلبيات).

فما الذي حصل؟

جاءتني دفعة جمال على صدري جعلتني أتراجع متعثراً إلى أن استندت على جدار يقظتي؛ جمال السرد الضاري، جمال اللغة "الشعرية" المتوهجة، جمال الانفعالات الحسّية الحامية

* ناقد وطبيب نفسي من العراق يقيم في دمشق.

والمنضبطة، جمال الصراعات الإنسانية العدوانية التي تثبت أن الإنسان يعمل الخير رغماً عن طبيعته كما يقول الملك لير، جمال المعضلة "المقدسة" الشائكة التي تجاسرت الكاتبة على تناولها، **جمال فضح القبح المساوم المنغل الذي يسود حياتنا في الشرق العربي خصوصاً والذي يذكّرني أيضاً بمقولة للملك لير:** "الكلب يُطاع حين يحتل منصباً".

جمال بطلة الرواية "نازك" المحاصرة بالعذابات والمؤامرات والإحباطات والخسارات من كل جانب، جمال الارتباكات "السادومازوخية" الأسرة التي صورتها الكاتبة في حياة بطلتها بصورة باهرة، وغيره، وغيره. ثم الجمال الكلي في هذا العمل الروائي الذي هو من نوع "الجمال المذعور"، "الجمال المهدّد" الذي هو أعلى درجات الجمال وأبهاها من وجهة نظري ـــ هذا ما علمتني إياه الحروب الثلاث التي خضتها دفاعاً عن وطني ـــ وتتمثل في اللحظة التي تقف فيها الحياة أمام الموت والحب أمام الكره والنماء أمام الخراب. فقط عندما يحضر الموت ـــ المثكل حسب وصف جلجامش الموفق ـــ يصبح وجه الحياة ناصعاً وبهياً كما يقول "معلم فينا". إن الجمال المحصّن جمال كريه ورخو. "ياه.. كم هو رائع هذا الجمال المهدّد"، هذه هي صيحة دهشة السحر التي ينبغي أن تطلقها بعد أن تكمل هذه الرواية حيث ستنتقل عدوى الـــ "ياه" المحببة من الكاتبة إليك، فهي لازمة من لازماتها الأسلوبية اللغوية. فقد كرّرت استخدامها أكثر من خمس وعشرين مرة، مثلما كررت الفعل "أطل"، وصيغة التساؤلات المتلاحقة. ولكل كاتب لازمات أسلوبية لغوية أو مضمونية أو صورية. فحين تقرأ قصيدة عمودية تتلاحق فيها مفردات الدم والرياح والجراح والعواصف فهي على الأرجح للجواهري الذي هو الرائد في إدخال موضوعة العنف الخلاق في بنية القصيدة العمودية العربية، والتي تسلم رايتها منه جيل التجديد السيابي. وعندما تقرأ رواية يتكرر فيها تعبير: "صدرها العالي" والمواقف المحارمية لسبب ولغير سبب فهي لفؤاد التكرلي، وحين تقرأ قصة تتكرر فيها صياغات تستهل بالفعل "جعل" مثل: "جعل يتأمل" و"جعل يتنامى" فهي لـــ "فرج ياسين" وهكذا. ولهذه اللازمات دوافع ووظائف نفسية وفنية ليس الآن مجال تناولها. ومن السمات الأسلوبية للكاتبة في هذه الرواية هو سيادة التساؤلات، تساؤلات متلاحقة لا أجوبة لها، أو أن أجوبتها الشافية مدفونة تحت أكوام من قيود منظومة الحرام والعيب الخانقة. هذه القيود التي تطوق حركة الحياة في مجتمعنا وتخنق براءتها مثلما خنقت حياة "نازك" وشوهت براءتها.

وتساؤلات نازك مدوّخة بلا جواب لأنها أصلاً بلا مبرر أصيل يرتبط بمقومات حياتها ويكتسب حق تعطيل مقدراتها. و"نازك" هي بطلة الرواية الثانية التي تقوم بطلة الرواية الأولى ـــ الأم بكتابة قصتها في الرواية التي كتبتها "هيفاء بيطار"، أي أننا نقف أمام رواية من طابقين إذا جاز هذا التعبير وهو أقل دقة من وصف آخر نستعير فيه عطايا عالم الأنوثة المدهش فنقول: أننا أمام رواية "حامل" برواية ثانية. **وفن الرواية ليس كما يقال خطأ فن ذكوري مبتكر. إنه فن أنثوي مبتكر، هو من نتاجات الأمومة..** فـــ "كل امرأة حامل بروايتها" كما قال أحد النقاد، ولهذا لا تجد ضرورات قاهرة لتسطيرها على الورق ما دامت تعيشها، لكن الرجل الذي يحسد المرأة ـــ وليست الأنثى فقط التي تعاني من عقدة حسد القضيب ـــ Penis envoy كما يقول فرويد ـــ "استولى" على هذا الابتكار كدفاع لا شعوري خلودي وكان الفضل له في استخدامه وإشاعته. والمرأة خالقة ومبدعة بطبيعتها ـــ وليس عبثاً أن الإله الأول الذي عبده البشر كان أنثى ـــ في حين أن هذه السمة دخيلة ومكتسبة لدى الرجل دون أن يعني هذا أنه لا يجوّد فيها عندما يلتقطها. **ويكفينا القول أن سيدة الحكّائين هي شهرزاد وأن سيدة الحكايات هي الليالي العربية. وما يثبت رأينا بقوة أكثر هو الخطأ التاريخي الذي وقع فيه مؤرخو الأدب ونقاده حين وضعوا في أذهانهم البحث عن "مؤلف مجهول" لألف ليلة وليلة بدلاً من أن يحللوها أسلوبياً ليدركوا أن مؤلفتها "امرأة مجهولة" لم تستطع وضع اسمها عليها في ظل ثقافة دينية كابتة وقامعة ومليئة بالتابوات.** والبطلة الروائية (نازك) تريد ممارسة حقها الأصيل في الإبداع ككاتبة رواية مقتدرة. كانت تنظر إلى الكتابة كفعل إنقاذي وجودي على طريقة (أكتب لكي لا أموت) التي قالها شاعر عراقي لا أتذكر اسمه. ورغم أنها كانت محاصرة بالعديد من عوامل الإحباط والانكسار: (الاختناق العاطفي في العائلة تحت غطاء حرص الأبوين، الشعور بالعدمية والهامشية في المجتمع، الضغوط الدينية والاجتماعية المنافقة، موظفة بطالة أبدية براتب حقير شحيح، تجارب حب مريرة فاشلة، زواج مدمر انتهى بالفشل لتصبح مطلقة ـــ والمطلقة هي "نيجاتيف" المومس في مجتمعنا ـــ) إلا أنها كانت توازن الشعور بالمهانة والاندلال بشعور لائب أشد قوة هو إحساسها بموهبتها العالية في الكتابة التي كانت تقف منها موقفاً صوفياً:

"رغبتي بالكتابة كانت تطفو فوق شخصيتي وفوق حياتي. كنت قادرة أن أكتب حتى وأنا أحتضر من العذاب، حتى وأنا أتخذ قرارات بتبرير انتحاري. كانت الكتابة شيئاً لا علاقة له بما حولي، هوى قائم بذاته، نقطة من ماء إلهي نزلت في

روحي، لا تجف ولا تنضب مهما اشتدت حرارة القهر الخارجي (....) كنت أسيرة تلك القوة الإلهية التي تسمى الموهبة. وكان يحلو لتلك القوة أن توقظني من عز نومي لتقودني إلى أوراقي كي يتدفق نسغ روحي حبراً. وإذا كان البعض يعتقد أن الكاتب يحتاج لمؤثرات خارجية كي يكتب، فإنني كنت أخضع لمؤثراتي الداخلية.. كنت أنصت مبهورة لهذا الهدير الأشبه بصوت المياه الجوفية أو مياه الينابيع المتدفقة في أعماقي ــ ص ٢٤". كان شعارها الأثير هو: (أنا الكتابة، والكتابة أنا) وهو شعار ذو طبيعة عشتارية حفلت به أساطير الإلهة الأنثى الأم.

لكنها ككاتبة أنثى لم تستطع الحصول على فرصة نشر نتاجها والانتشار الواسع بسبب السطوة الذكورية الحاسدة على الإبداع. أين تجد منفذاً لها وسط أكوام نتاجات "قدور الضغط" الأدبية ــ والوصف للعلامة محمد حسين الأعرجي ـ؟.

لقد وضعت في بالها ــ وكأنها تداوي الداء بالداء حسب مبدأ الراحل أبي نواس ـ **أن تقرّبها من "كاتب البلاد" كما لقبته، ذي الخمسة وسبعين عاماً ــ والذي تربع على عرش الكتابة الروائية الرسمية واكتسح سوق النشر لعقود هو المصباح السحري الذي سيطلق إبداعها المحبوس من قمقمه عندما يقتنع بموهبتها الفريدة ويقدمها إلى ناشر رواياته الذي يلقبونه بدوره ــ وكلها ألقاب بدوية وذكورية متنفجة ــ بــ "شيخ الناشرين".** لكن مصباح كاتب البلاد هذا لا تفركه النوايا الحسنة لتطلق مارده الحاني الذي سينقلها على بساط ريح النشر. إنه "يُفرك" بالعهر؛ عهر الجسد. هذا العهر الذي نستكمل به ليس مسيرة التعهير الدامية التي مرت بها "نازك" في طفولتها ومراهقتها وشبابها، خصوصاً في تجربة زواجها الفاجعة قبل عشرين عاماً ــ كأنموذج لعملية انمساخ المواطن العربي حسب، بل حلقات التعهير المجتمعي العام أيضاً. فالكاتب الذي صدمته موهبتها الكتابية العظيمة وقدرتها الهائلة على التعبير كما قال لها كان يؤكد لها دائماً على أن لا تستعجل الشهرة والانتشار، وأن عليها أن تنتظر الفرصة التي ستأتي إليها. وهو موقف منافق، **فقد كان يتلمظ ليبطش بها كفريسة جنسية إن كان يمتلك الأسلحة القادرة على البطش في هذا المجال وهو قد تجاوز الخامسة والسبعين. شعرت هي بذلك منذ اللحظات الأولى لمقابلتهما الأولى حين رمق ساقها بإعجاب لم يتعمد إخفاءه، وحين لحظت أنه كان يفترس بنظراته النهمة وجهها وساقها عندما أوصلها بسيارته. وللمرأة رادار خاص يلتقط بكفاءة موجات غريزة من يشتهيها حلالاً أو حراماً من خلال نظراته؛ العين هي يد الغريزة المحرمة ولذلك فقأ أوديب عينيه،** ولذلك أيضاً يتفق علماء النفس على حقيقة أن النسوة اللائي يُغتصبن يسهمن في إغواء واستدراج الغاضب "من حيث لا يعلمن" من خلال سلوكهن والأهم من خلال نظراتهن. وفوق ذلك فإن لدى نازك كما تقول وكما تكرر ذلك في أربعة مواضع "عينين نفسيتين" راصدتين. كان كاتب البلاد يسمّيها "ابنتي" حين حدّثها في مكتب صديق والدها، ولكن ها هو يسمّيها: "حبيبتي" بعد أن استدرجها إلى كمين غداء "أبوي" راودها فيه عن نفسها فاستسلمت لقبلاته هو صاحب طقم الأسنان البديل الذي خشيت أنها لو تبادلت معه قبلة عميقة فسيسقط في فمه. كانت كما تقول هي نفسها متقززة من كل شيء فيه؛ كل شيء فيه مغث؛ **أسنانه الصناعية التي لونتها صفرة النيكوتين، شفاهه اليابسة، لثته المهترئة، صلعته، كرشه الرخو المتهدل، وفوق ذلك ــ وحسب وصفها "الشعري" ــ رائحة شيخوخته المنفرة. والأهم** من ذلك كله غروره الطاووسي المسموم وتنفجه الذكوري المميت. كان شعوره بالعظمة يقترب من الهذاء المرضي (البارانويا) حيث وصل حداً كان يقول فيه: "أن النساء يتباركن بقبلاته". ونازك ذاتها كانت مقتنعة بأن لا أساس إبداعياً لشهرته وحضوره الخانق في عالم النشر. إنه في مرحلة شيخوخة الفكر وذبول الموهبة ولا جدوى أعماله الأخيرة التي يطرحها كتاباً وراء كتاب، فلا تحس بالفرق بين كتاب وكتاب، بل تحس أنك غارق في كلام ممجوج. ناشره نفسه الذي جنى من نشر رواياته ثروة طائلة يقول لنازك أن كاتب البلاد كان يجب أن يعلن موته الإبداعي الرسمي منذ عقود، وأنه لولا ضربه على وتر الجنس الأحمر الحساس منذ روايته الأولى لما أقبل الناس على رواياته، وأنه ما كان ممكناً أن يحقق شهرته لولا مساعدة صديق طفولته الذي أصبح نائباً (نازك كانت تسمع أن بينهما علاقة جنسية). لقد شعرت ــ خصوصاً حين دعاها إلى سهرة مع أصدقائه ــ أنه كاذب. فرغم أنه لم يتردد في الإعلان عن عجزه الجنسي بشكل فاضح نجده يعلن أمامهم حين سألته إحدى الجالسات عن الفتاة البولونية في روايته الأخيرة عن أنها فتاة تركت صديقها وتعلقت به وجاءته إلى غرفته في الفندق وتعرت أمامه فــ "ضاجعها" بعينيه أكثر من ساعتين: "كنت أضاجعها بنظراتي، تأملتها ساعتين، وغمرت جسدها بالقبل، وكانت تتأوه بنشوة، أقسمت أنها لم تشعر بمثلها في حياتها ــ ص ٧٤". تعلق نازك على ذلك بالقول:

"كنا نصغي للقصة المثيرة التي يرويها كاتب البلاد، ووسط حسد أصدقائه له، كنت وحدي مستعدة أن أقسم أنه كاذب ــ ص ٧٤".

وأضف إلى ذلك ــ وقائمة الخطايا تطول ــ أنه كان سبباً وأداة لتعهير ذاته وإبداعه، بل هو جزء مهم جداً من مؤسسة التعهير العامة بحكم

موقعه المرجعي الإبداعي. هذا ما أعلنه الصوت الداخلي لنازك؛ صوت "أناها الأعلى ــ السلطة الاجتماعية الرقابية التي لا تنام في جهازها النفسي الداخلي": "أكاد أسمع صوتاً بالغ النقاء يسألني: **من هو هذا الكاتب؟.. كيف تشوه عبر الزمن، وكيف خان مبادئه، وكيف افتقرت كتاباته للصدق والحقيقة، رغم أن الثوب ظل جميلاً، والأسلوب آسراً. لكن كتابته ما عادت تتمخض عن شيء، صار كاتب المصلحة والتملق والأضواء الزائفة.. الناس البسطاء يعرفون هذه الحقيقة ويقولون ببساطة: خير له أن يتوقف عن الكتابة... صوت الحقيقة يهمس لي ببساطة: أن الكاتب لا يعيش شيخوخته الجسدية فقط، بل شيخوخته الأدبية.... للأسف عرفته في سقوطه... وتعهّر أدبه ــ ص ٦٢".**

وهو لا يتورّع عن "تعهير" الأديبات حين يدّعي أمامها أنهن يطاردنه ويلححن عليه بأن يضاجعهن!!.

وهاهو الآن يصل ذروة محاولاته التعهيرية في محاولة اغتصاب نازك التي كان يناديها "يا ابنتي". إنه يريد أن يعهرها جسدياً قبل أن يطلقها إبداعياً كما تقول. شيثور تساؤل مهم هو: إذا كانت نازك تعرف كلّ هذه الخطايا والسلبيات الصارخة والآثام المتجمعة في شخصية كاتب البلاد هذا وسلوكه، فلماذا سلمته مقاديرها "الأدبية" وتواطأت معه في تلويث جسدها في حفل الغداء؟

هنا تضعنا "هيفاء بيطار" ــ ووفق نظرة نفسية محكمة وسط الدائرة الجحيمية التي ينصب فيها اللاشعور الماكر مصائده الخلاقة وتجري على أرضها ألعابه المميتة ــ وليس عبثاً أن معلم فيينا كان يقول أن الأدباء، ويقصد بهم سوفوكل وشكسبير ودستويفسكي، هم أساتذتي ــ ويؤكد على أن **"الشعراء والروائيين هم حلفاء لنا موثوق بهم وشهادتهم يجب أن تقدر كثيراً، لأنهم يعلمون أشياء بين الأرض والسماء لا تستطيع حكمتنا المدرسية أن تحلم بها إنهم معلمونا في معرفة النفس البشرية، نحن الرجال العاميون، لأنهم ينهلون من مصادر لم نجعلها بعد في متناول العلم".**

تنزرع العقد والمركبات النفسية العصابية في تربة اللاشعور منذ الطفولة، وتكمن حتى الرشد تحت وطأة قبضة الكبت والقمع للسلطتين الدينية والاجتماعية الجائرتين. لكنها تبقى لائبة متململة تتربص وتتحين الفرص. واللاشعور ذكي، يعرف كيف يخلق مسارب تفريغية لهذه الحفزات التي تبغي الانطلاق والإشباع. لكن لأن الرقيب الداخلي ــ رجل الشرطة النفسي صاح ومتيقظ ــ رغم أنه قد يغفو وقد يتصافق أحياناً ــ فإن عليه الظفر من خلال مداورات لا يمكن الإمساك بها؛ مداورات معقلنة ــ **Intellectualized** وتبريرية ــ **Rationalized** وإسقاطية ــ **Projected** وغيرها، وكل هذه الآليات الدفاعية التخديرية تستخدم الشعور ككاسحة ألغام أمامها تتستر بها وتتخفى وراءه، من خلال تغييب بصيرة الشعور وعين الرقيب بضغوط موجة الانتفاخ النرجسي العارمة. ابتداء كانت نازك ــ كما قلنا ــ تدرك فرادة الموهبة الكتابية الخلاقة التي تمور في داخلها، وتشعر أن من الكفر الاجتماعي والإبداعي أن تُقبر هذه الموهبة ولا ترى النور، خصوصاً وأنها مقتنعة وبقوة أن ما تكتبه يفوق ــ بمراحل ــ ما يكتبه الديناصور المجفف: كاتب البلاد. وبحثها عن منفذ يطلق إمكاناتها المحتسبة هو حق مشروع تماماً. وهذا هو الغطاء العقلاني ذو النوايا البيضاء ــ ودائماً تكون النوايا البيضاء الطريق المستقيمة إلى الكارثة لأن حفزات اللاشعور الآثمة تتستر بها ـ. كانت تشعر ــ وهي محقة تماماً أيضاً ــ بأنها تعيش في زمن لا يستطيع الشخص ذاته أن يثبت موهبته ويجبر الآخرين على سماع صوته، إن لم يسنده طرف قوي: "قوة ما يجب أن تساعدني. لكني لا أعرف كيف أجدها، ولا صفاتها الحقيقية. كنت في آن واحد محبطة بشدة وذات طموح لا محدود من جهة أخرى. وكان اجتماع هذين الشعورين القويين والمتنافرين يتركانني في حالة من الضياع والإعياء، لكني وجدت متنفساً الآن، سأثبت موهبتي الأصيلة للكاتب الكبير؛ وسأحاصره بموهبتي من جهة، وأنوثتي من جهة أخرى، التي أثارت أمواجاً من الحنين لشبابه. عندها سيضطر لمساعدتي، سيتعهدني ويعرّفني بناشره الأكثر شهرة وثراء بين الناشرين. عندها... ــ ص ١٨"... وعندها ستنفتح أمامها أبواب الشهرة الساحرة فتضيع في أحلام يقظة عن المؤتمرات الصحفية التي ستعقدها وعدسات المصورين واللقاءات (والاستعراضية اختصاص أنثوي). لكنها لا تتردد في الإعلان ــ وحتى قبل المناورة الإسقاطية الاغتصابية التي حاول الكاتب القيام بها في دعوة الغداء المبيّتة ــ أنها تكره كاتب البلاد، لأن شهرته كانت تذلها ــ هي المحبطة ــ بطريقة ما. كانت لديها قناعة عميقة في أنه لن يساعدها أبداً، وأنه يغار منها، ويحسب حساباً لتفتح موهبتها الكبيرة. ولكنها تريد أن تلعب معه "لعبة لي الذراع" المشرّفة التي كانت موقنة أنها ستكسب جولتها الأخيرة. لكن تحت هذا الغطاء العقلاني نسبياً الذي تدّعيه نازك، يمرّر اللاشعور دفعاته المشبوهة خلف ستارة شرعية. وأخطر ما يمكن أن يمرّره ــ وهو كثير شائك، هو ما يمكن أن أسميه "ألعاب ألكترا". السعي المحارمي للالتحام بالأنموذج الأبوي المنهي عنه ــ موضوع الحب المحرّم. نتساءل نازك

الروائية ـــ الروائية لنميزها عن نازك الشابة الشاعرة ـ:

"لا أعرف أية نجاسة كانت مختبئة في روحي حين أخذت كتاباتي له تأخذ منحى غزلياً عشقياً؟، صرت أبثه أشواقاً لا أحسها، وعتابات مفتعلة كونه لا يتصل بي ولا يكتب. في الواقع لم يكن يعنيني هل كتب لي أم لا، لأن غايتي في الكتابة إليه كانت منافسته في أدبه، لعبة لي الذراع كما أحب أن أسمي ما بيننا ـــ ص ٢١". وتيسّر المسمّيات البريئة انسراب المضامين غير البريئة ـــ ولا أعلم لماذا يسمّون الملاكمة رياضة الفن النبيل!!، ففي غمرة الانشغال بلي الأذرع الإبداعي يموّه ما هو جنسي نفسه ليتحقق عبر مراحل بسيطة لا يشعر بها الفرد المهدّد بالحفزات المورطة نفسه. فإذا كانت نازك مخلصة في اللعبة ـــ المبارزة الثقافية، لماذا انحدرت إلى سفح الإغواء المربك الذي زرع في أعماق الكاتب الشيخ شعورا بالتصابي والفحولة لم يكن السبب بأكمله يعود إليه **أن نازك الروائية كانت تهيج غلمة الشيخ كاتب البلاد "من حيث لا تدري" شعورياً و"من حيث تدري" لا شعورياً. فرغم أن رسائلها إلى الكاتب ـــ واختيار الرسائل من جانب الكاتب يتفق مع انهماماته المثلية وعجزه الجنسي اللذين تعرفهما نازك ويتفق مع ميول أخرى لديها هي سنتناولها لاحقاً ـــ لم يكن لها ترتيب معيّن ولا نهج، إلا أنها لم تكن تسهم في إيقاعه في شرك حبها وتعلقها العشقي به حسب بل تستثير "عقدة الإنقاذ" الأوديبية الكامنة في أعماقه، ولتحفز الدوافع المحارمية المتعبة بحكم الضمور اللااستعمالي لأسلحته المقابلة أيضاً.** لقد كتبت له بضمير الغائب عن حال فتاة طحنتها التابوات الأبوية والكنسية والاجتماعية، فتاة هشّة "بريئة" النوايا تتطلع إلى الحريّة والتفتح العاطفي والجنسي، ولكنها لا تجد غير دخان الخيبة الخانق. فتاة مسيحية "ترفض التعليم الديني الذي أرهق روحها وأعصابها بمفهومي الحرام والحلال، تتوق حلمتاها لشق القميص والتعمّد بنور الشمس، تتوق شفتاها لقبلة تعطي فيها روحها وتأخذ روح الحبيب. الفم لم يخلق للطعام، بل للقبلة. واليدان لم تخلقا للاشتباك والصلاة فقط، بل لاحتضان جسد الحبيب وتحسّسه، ثورة الحواس تتفجر في مسامها، لم يعد شبح الدين قادراً على قمعها. جسدها مشبع بهرمونات الحب. غددها الفتية تفرز عسلاً فيزداد الهدير الشبق في دمها. الحياة تدعوها للارتماء في حمام النور والهواء، والتمرّغ في متع الحواس. فكيف ستقاوم، وأي سخف أن تقاوم؟ ـــ ص ٣٧".

إن النص الأدبي الذي سلمته لكاتب البلاد هو في حقيقته: رسالة. وهو دعوة من حقه أن يؤولها وفق اندفاعاته النفسية والجنسية. كل رسالة تفرض تأويلاتها النفسية والاجتماعية والنقدية من خلال تفاعلات المتلقي التي تتأسس على ركائز محتويات لا شعوره. ولكن الأهم والأخطر من بين هذه التأويلات هي التأويلات "النقدية النفسية" التي تحكيها "رؤية" اللاشعور الضامر المقابل. عن طريق هذا المقترب التآمري استنهضت نازك الروائية حفزات الإنقاذ الأوديبية النائمة، والتصابي ـــ عودة الشيخ إلى شبابه ـــ هي تورية عن عودة الأب إلى لعب دور الابن المبارك لاشعورياً في المشهد الذي تنتصب الشابة المغدورة ـــ التي لا يعرف الكاتب حتى هذه اللحظة أنها نازك الشاعرة التي يتحدث عنها النص الذي بين يديه قبل عشرين عاماً لكننا كقرّاء نعرف ذلك لأنها تقول لنا: "رسالتي الأولى التي اعترف لي أنها فتنته، وكان يستعيدها كل يوم، بدأتها بشحنة قوية من الانفعالات الغامضة، وانتبهت عرضاً إلى أن دموعي كانت تنهمر وأنا أكتب، حين لمحت الحبر يذوب في نقاط الدمع المتساقطة. كنت أحب أن أتحدّث عن نفسي بضمير الغائب، الذي كان يعطيني حرية أكبر في التعبير ـــ ص ٢٥".

ولا أعلم كيف يموت المؤلف وفق الأطروحات الحداثوية وما بعد الحداثوية. إن شخص الغائبة ـــ وهو ورقي ـــ تسلمه كاتب البلاد في رسالة نازك، أي أنه متخيّل، أهاض في أعماقه شعوراً مفاده أنه محرك إنقاذي لموضوع حب كسير ومستلب ومحطّم، هو عبارة عن التكوين "الحروفي" لموضوع حبه المختزن "اللحمي الحي" للروائية. احذروا رسائل اللاشعور. وقد حفزت في الكاتب صورة الأب حفيد الكاهن الذي يكره ـــ وبتعبير أدق "يعهّر" ـــ كل الأديان والمذاهب الأخرى، صورة ألكترا العطشى لحب الأب الذي يناسب تشكيلته الحياتية والأخلاقية ومنظومة تأويله السلوكية الفكرية التي قطعت شوطاً طويلاً في "التعهّر" و"التعهير". ومثلما كانت نازك المراهقة تشعر أنها تركب في زورق يقوده الأب عابراً بها نهر الوهم، ومغلقاً عقولهم عن التفكير الحر، **فإنها هنا تعيد ترسيم الأدوار مسلمة قيادها إلى أنموذج أبوي آخر مخاتل وممسوخ، لكن بمبادرتها الذاتية هذه المرّة رغم نوبات السخط والتذمّر والنقمة والتكفير.** لقد استلم الكاتب **الشيخ "الرسالة" وصاغ لها "جواب" التأويل المناسب الذي تمثله ضمن منظومته الإدراكية المعرفية والنفسية.** وقد تعزّز هذا التمثل وصحته التأويلية من خلال دلائل مادية "انفعالية" ملموسة كسلوكات قامت بها نازك الروائية في حفلة الغداء. لقد ساءلت نفسها وهي تتجمل أمام المرآة لمقابلة شيخ متهالك يكبرها بأربعين عاماً عن السبب الذي يجعلها تريد الظهور بأجمل صورة أمامه. فتجيبها ذاتها المرآتية ـــ المتجسدة في المرآة، والمرآة من أساسيات التأثيث المكاني في النص النسوي والتي تحتاج بحثاً مستقلاً ـــ بأن المرأة تحب لفت نظر الرجل حتى لو كان

على فراش الموت. وهذه حكمة نفسية؛ المرأة كائن نرجسي حتى الموت. كانت كما تقول تتسلى بإغواء عجوز والتفرّج عليه كيف يفرح بالفتات. **بعدها تبدأ مصائد اللاشعور الماكرة التي تحوّل ما هو مقصود شعورياً إلى ـــ وببراءة ظاهرة ـــ ما هو مبيّت لا شعورياً؛ جنسياً أو عدوانياً. تنهض نازك بعد أن ضبطته وهو يتأملها بشبق، وتستأذنه لإطفاء بعض أنوار الغرفة...** مبررها أنها تنزعج من البهر الضوئي، ولكن بالنسبة له يشكل هذا التصرف خطوة تمهيدية للتعتيم على الدوافع الممنوعة. يمدح ركبتها المضيئة وبياضها الآسر فلا تنزعج لأنها لم تبال حين انحسر الفستان كاشفاً ركبتها وجزءاً من فخذها، وتشعر بأنه أرضى غرورها بمديحه لأنها جعلت شهرته تجثو عند ركبتها. لم يكن شعارها الصراعي الهائل الذي اقتبسته من معلم فيينا وهو: "يجب قتل الأب"، والذي بعث قشعريرة في جسدها، هو الشعار الدقيق في هذه المرحلة المتأخرة عن حماسة المراهقة، بل شعار "إسقاط الأب وتلويثه"، لأن موته يتسق مع خيالات الطفولة الأوديبية الجامحة وهي ليس لها مكان في نفس البنت مهما كانت شراسة الأب بخلاف تعلق الولد بالأم الذي لا يتغير طول الحياة حيث تبقى موضوع حب يجب "إسقاطه" ولا يتحقق إلا من خلال قتل الأب والقضاء المبرم عليه. ننتقل إلى خطوة إغوائية أخرى ينصبها اللاشعور الماكر وذلك حين تحس نازك ـــ بعد أن شربت الكأس الثانية ـــ والخمرة ترفق دفاعات الضمير، وللسرّ، كما يقول الشاعر القديم، نافذتان: السكر والغضب، وقد اجتمعا الآن لدى نازك في هذه الظهيرة الحمراء ـــ حيث ترى أن من واجبها ـــ ولا نعرف مصدر هذا الواجب ـــ أن تمتدحه، فحكت له عن انبهارها بروايته الأولى التي قرأتها وهي في الثامنة عشرة ـــ تعيد إليه ذكرى الصبية المحاصرة الخائبة التي سطرتها في الرسالة ـــ والتي ـــ أي الرواية ـــ كان يدور موضوعها حول معاناة رجل فقير، لم يستطع أن يتخذ زوجة بسبب فقره، وكان شهوانياً، يقضي الليل وسط أحلام شبقية زاخرة بالنساء العاريات، وهو مقلوب حالة بطلتها في الرسالة التي تلهث باحثة عن الإشباع المتيسر فيصدّها الدين ودروس الكنيسة وتابوات الكهنة فتسرح في الخيالات والتبصص وممارسة العادة السرّية ـــ إنها تذكره بأيام عرسه بعد أن ضاقت نفسه بالشيخوخة والعجز الجنسي ـ. ثم تذكره بقصيدته (سخف الذكريات) التي تحبها فيلقيها أمامها بصوته المتهدج فتذكره بـ "انتصابه" الشعري الشبابي من ناحية وتذوب مسترخية وكأنها تهيئ نفسها للاستجابة المأمولة من ناحية أخرى.. إيغال غير محسوب في نتائج لعبة الإيهام.. وحين يمد يده ليتحسّس ركبتها ثم فخذها بوله مستميت "تبرّر" استقبالها الهادئ للفعل التحرشي وتبرز رد فعل استقبالي موشح بالفضول والشفقة؛ الفضول: مشاركته اللعبة، والشفقة: عطف على شيخوخته المستجدية. وحين يطلب منها أن تجلس في حضنه تتردد أول الأمر، ليس لأن هذا الطلب تحرشي ومناف لقواعد السلوك بينهما ولكن لأنها تخاف أن يتسبب وزنها في آلام في فخذيه النحيلتين!! وحين لم يستطع فك الزر الأول من فستانها لكي يبطش بنهدها النابت الشامخ ـــ حتى نحن تستدرجنا ـــ كما تصفه قامت بمساعدته في إنجاز المهمة. ولا ننسى أنها حين خرجت من بيتها لمقابلته تعمدت فتح الأزرار العليا من فستانها الأزرق، **الذي سيدوّي لونه حين تسقط ظلاله على قبتي الفضة ـــ وهذا وصف حسّي مهيب لم أقرأ مثله في حياتي.** وبين كل حركة وأخرى تعلن لنا إلكترا الراشدة عن كرهها لما تقوم به وما تشمه من روائح الشيخوخة، رائحة النهاية، وهو التعبير الظاهر عن محنة التضاد الوجداني **ambivalent** المحارمي المغروس في تربة اللاشعور الطفلي في سيكولوجية الأنوثة أصلاً بصورة عامة، وفي ذات نازك منذ مراهقتها بشكل خاص، والذي تسنّن وجوده فصار مسلحاً. وسيلفت انتباهك أن نازك ذات الثمانية وثلاثين عاماً لم تستقر الآن بعد جولات الخيبة إلا على علاقة مع أنموذج أبوي هو صديق أبيها الذي صار صديقها بعد وفاة الأخير وكانت تسمّيه (الرمز) وهي عملية مثلنة الهدف المحارمي، وتمتد صداقتها بالشيخ الودود إلى ما قبل عشرين عاماً أي منذ أن كان عمرها ثمانية وعشرين عاماً، عمر الذروة في النضج الجسدي والغريزي الذي تبحث فيه الشهوة عن شيطان جزار في إهاب شاب. وتقدم لنا نازك مفتاحاً يعيننا على فهم مضمون العلاقة ذات الغطاء الإنساني الودي فتقول أن صداقتها بصديق أبيها؛ بديله، قد تعززت بتأثير حادثتين: الأولى وفاة والدها والثانية طلاقها (وفاة زوجها مجازاً)، وهي ترجح العامل الثاني كعامل أكثر قوة من الأول، أي ليس للعب دور الأب الحاني دور أساس في تأسيس هذه العلاقة، ولكن لأن المطلقة تتمتع بسحر وجاذبية لا يقاومان بالنسبة للرجال، لأنها تعلم بعد طلاقها كيف تعطي ذاتها بسخاء وتواضع كما تقول. وفي نهاية جولة لي الذراع الثقافية تملصت نازك من بين ذراعي الكاتب بعد أن فتح لها سرواله، هذا الفعل الجنسي المباشر الذي جاء بعد أن "أشفقت" عليه بقبلة على شفتيه اليابستين الضامرتين واحتضنت كفيه المراهقتين المنطفئتين ببقع الشيخوخة المقززة، بحس من "البنوة" الحقيقية. لقد أعلن لها في خضم انفعالات هذه المحنة أنه لم يرتبط بأية امرأة ـــ وقد يكون هذا من نتائج الميول المثلية ـــ لأنه لم يعثر على المرأة التي تجعله "يركع". وعملية "الركوع" في أعراف هؤلاء تورية عن الحفزات المثلية

والمازوخية. وقد يكون خادشاً لصفاء تجربة حبها الأول الذي تسميه "الحب العظيم"، التجربة التي عاشتها في نهاية مرحلة الدراسة الثانوية ــ ذروة المراهقة ــ مع الشاب الذي كان يكبرها بعامين ويدرس الفلسفة في جامعة بيروت، ويحضر من وقت لآخر الاجتماعات الدينية الأسبوعية لفرقة المحبة التي كانت واحدة من أعضائها، أقول خادشاً، أن نعتبر نوعاً من الحفزات العصابية اللاسوية الكامنة في أعماق حبيبها هي سبب فشل التجربة. لقد اندفعت نحوه بجموح ــ وفي الغالب تكون الاندفاعات الجامحة مؤسسة على الحفزات المحارمية الطفلية الفعلية أو المؤمثلة، تطابقاً أو تناقضاً؛ مثلما يرى شاب فتاة لأول مرة ويصرخ: **وجدتها، هنا تقفز صورة الموضوع المكبوتة المختزنة التي يقاس عليها الموضوع الجديد، وقدمت له أوصافاً شديدة المثالية: وجهه متسربل بالنور ومشع بالسلام، ضميره مرتاح.. وقد انكتبت قصة حبهما من خلال "الرسائل" أيضاً، وكأنها قد تخصصت في "الحب عن بعد"، وهي طريقة تلائم النتيجة الصادمة التي تحققت من ردة فعل حبيبها المعصوبة:** "إن طريقي ليس طريق الحب البشري.. لقد اخترت طريق الحب الإلهي.. المسيح هو طريقي "إن هؤلاء الذين يتركون الحب البشري الملموس والمشخص في الجسد الأنثوي الإلهي ــ وأقول الإلهي لأنه بعد الاستنساخ الوراثي سحب البشر البساط من تحت أرجل الآلهة ولم يبق لها من امتياز سوى الموت، ولا دليل على عظمة الله من أمثال: الجبال (ينسفها الإنسان) البحار (يجففها ويحليها).. إلخ، وكل ما قالت الآلهة أنها خلقته كدليل على وجودها يستطيع الإنسان المتشيطن بالعلم أن يتلاعب به عدا الموت.. ولا دليل ملموساً وكاسحاً على وجود الحياة، نقيض الموت، وبالتالي وجود الله، سوى جسد المرأة بتركيبته العجيبة.. فقط عندما يتجسد أمامك جسد المرأة يتجلى الله الجميل القدير، لأنك لو جمعت مليار فنان من الذكور قبل خلق المرأة ــ قبل الخليقة ــ وطلبت منهم "صنع" رفيقة لهذا الذكر ــ الآدم المستوحد في الفردوس فلن يفكروا بصنعها وفق هذه التركيب التي شكلتها أنامل الله). هؤلاء الذين يتركون الحب البشري الملموس ويتجهون إلى الالتحام بموضوع حب تجريدي هم معصوبون لا يستطيعون الجهر بموضوعات حبهم المكبوتة، ومخصيون يستكملون عملية خصائهم النفسية الإجرائية. وهم أيضاً من عتاة الأثامين ولا تخدعنك مسالمتهم المعلنة. وبيراتها الغاطسة في شهقات خيبتها وتمزقات روحها المغدورة تشخص نازك العلة:

".. قال: المسيح هو طريقي... ودت لو تصفعه.. وتصرخ بصوت كالجعير: والرسائل، والأشواق، والحب الخجول!!. لكنها أفلحت في كظم ثورة غضبها، وسألته ببقايا صوت تشظى من الخيبة: كيف تفكر أن تعيش حياتك؟..

قال: المسيح هو طريقي..

ودت لو تصرخ: لكن هل المسيح يريدك مخصياً؟.. تحوّل الصراخ لدموع رشفتها إلى بلعومها، مانعة إياها من الانسكاب على خدها. كانت هذه أول خيبة عاطفية تعيشها مع شاب خصاه إيمانه. لكن، ماذا يمكن أن تسمي ما بينهما سوى حب؟ كان عويل في داخلها يشتد حتى الجنون، وتارة تدخل روحها في أنفاق الذهول. عجباً كيف يكون الحب إذا لم يكن كالعلاقة بينهما؟ ص ٣٣ ــ ٣٤".

تعود بذكراتها إلى واحدة من اللحظات التي شرقت روحها بالحب فيها وهي تقص على الأطفال معجزات المسيح، شرقت روحها بحب الأطفال والطبيعة والصفاء والمحبة والمسيح والله والإنجيل، كلها تحت ظلال نظرات موضوع حبها الوارفة وابتسامته الوديعة المنتشية، شرقت روحها حتى سال الحب من عينيها دموعاً ساخنة صادقة مسحها بيده: "تحلق الأطفال الصغار، الفقراء وأشباه العراة، يلمسونها ويقبلونها ويعبرون لها عن حبهم الكبير، بكت تأثراً، ضمت أجسادهم النحيلة بحب لا محدود شمل القرية كلها والكون بأسره، حب كوني كما أحسته يطوف من قلبها الصغير وينتشر مع الأثير. انتابتها قشعريرة وهي تدرك أن هؤلاء الأميين والمعزولين قد مستهم كلمة الله وسحرتهم، وهي الوسيط الذي سكب كلام الله في قلوب الصغار. لقد تكلم المسيح من خلالها. لم تستطع منع دموعها الروحية من الانسكاب. كانت نشوة روحية تهز جسدها كله، وهي ترنو لأجساد الصغار تبتعد عنها وضحكاتهم وصيحاتهم تتباعد، ويترجع صداها سياجاً من الأمان يحيط بها. اقترب منها، وجثا على ركبتيه بجوارها، ومسح دموعها بظاهر كفه.... إنه يجثو أمامها، يتأملها بعينين دامعتين من الوجد. أيعقل أن يكون هذا حباً أخوياً؟ لو تجسّد المسيح في تلك اللحظة أما كان يبارك حبهما؟ هل كان يمانع لو ارتميا على العشب ومارسا لعبة الحب الروحية الجسدية، أو الجسدية الروحية؟ ــ ص ٣٥" هنا، وفي هذه القطعة الشديدة الإحكام جمالياً وفنياً ولغوياً ونفسياً، تتجلى الصوفية الحقة، الصوفية المنتجة التي يلتحم فيها الإنسان المحب بموضوع حبه تحت رعاية الله الحنون. **وهي موجودة حتى في الصوفية العطالة والبطالة العصابية التي تقترب من الحدود الذهانية ــ Psychosis (ولا أعرف لماذا يصوم المتصوّف والشاعر "ابن الفارض" شهراً، وحين يحاول الإفطار يخرج له شاب جميل الطلعة من الجدار ويأمره بأن يكمل الصيام إلى أربعين يوماً، لماذا لم يخرج له شيخ ورع ينصحه؟** ابن الفارض كان

يحب أحد صبيان القصّابين قبل تصوّفه) وإلا كيف نفسر ما قرأته نازك بعد هذه التجربة بسنوات وبطريق الصدفة أن المتصوفين والرهبان الذين يقضون حياتهم بعيداً عن الناس في صومعة في جبل أو دير كيف أنهم في لحظات توحدهم الكلي مع الله، وتحوّلهم إلى صلاة، كانوا يصابون بالانتصاب والقذف (وهذا ما كنت ألاحظه أيضاً لدى الجنود في المعارك خلال فترات الانتظار ليس لأن الجهاز العصبي اللاإرادي (الشمبثاوي) يشتغل بكل طاقته في حالات القلق المفرط ــ قلق الموت ــ حسب ولكن لأن الحياة "ترتجف" في حضرة الموت. في هذه القطعة ــ الوصفة العلاجية يكمن دين جديد للإنسان والله والمحبة. لكن حبيبها هرب إلى أحد الأديرة البعيدة في اليونان فكرهته نازك بقوة حبها له، فـ "الحب والكره وجهان لعملة واحدة" بالنسبة لها، وهي حكمة نفسية أخرى مهمة. فمن أساسيات التحليل النفسي هو: **"أن الحب في بدايته كثيراً ما يكون إدراكه بحسبانه كراهية، وأن الحب حين يحرم الإشباع، يمكن أن يتحول في يسر وبصورة جزافية إلى كراهية. ويحدثنا الشعراء عن أنه في المراحل المشبوبة من الحب يمكن للعاطفتين المتناقضتين أن تتعايشا برهة جنباً إلى جنب وكأنهما في تنافس إحداهما مع الأخرى. (هذا ما عبر عنه شاعر أغنية ناظم الغزالي الشهيرة: أحبك وأريد أنساك -). وأما التعايش المزمن بين الحب والكراهية في اتجاههما معاً إلى نفس الشخص وبأعظم شدّة لهما، فلا يمكن إلا أن يثير دهشتنا. فنحن نتوقع أن يكون الحب المشبوب قد اجتاح الكراهية أو اجتاحته الكراهية العرمة منذ زمن طويل، ولكن الحب نجح فحسب في دفع الكراهية وكبتها في اللاشعور.** وفي اللاشعور حيث الكراهية في مأمن من أن تدمرها العمليات الشعورية، يكون بوسعها أن تستمر في البقاء، بل وأن تنمو في مثل هذه الظروف. وكقاعدة عامة، يبلغ الحب الشعوري من قبيل ردّ الفعل، درجات عالية من الشدّة بشكل خاص، حتى يكون من القوة بحيث يتمكن من الاضطلاع بمهمته الدائبة في الإبقاء على خصمه (الكراهية) تحت الكبت. وهذا ما يحصل لدى الطفل حين يمر بمرحلة "عقدة أوديب" بما تتضمنه من مشاعر الغيرة والعداء نحو أبيه الذي يحبه بالرغم من ذلك حبّاً عظيماً". وهذا هو ما ينطبق على نازك المراهقة في علاقتها بوالديها. تشخيصات اضطرابات الآخرين تنبثق من أعماقنا المضطربة وتُسقط عليهم. فقد كانت تعاني من حفزات وجدانية متضادة تجاه والديها، فهما يعطيانها كلّ شيء عدا أن تكون حرّة. وكثيراً ما كانت ترزح تحت وطأة شعور قاس بأنها مجرد آلة، وكانت تطيل التحديق فيهما، كيف يمارسان الحياة بتناغم جميل ظاهري، فيما هي تحس بحقد لاذع تجاههما. لكن هذه المشاعر المتضادة يترتب عليها شعور شديد بالذنب، فقد كانت تتعرض لعذاب ضمير قاس بسبب اتهامها لهما بأنهما يخنقانها، كانت تبكي ندماً، وهي تستحضر صور شقائهما وكفاحهما، كم ساعة تنكب والدتها على ماكينة الخياطة لتخيط لها ولإخوتها الثياب الجميلة، كي لا يشعروا بالغيرة وعقدة النقص تجاه رفاقهم الأثرياء في الجامعة، وساعات العمل الإضافي التي يفني والدها نفسه فيها، لأجل تأمين أقصى ما يستطيع من البحبوحة والرفاهية لأولاده. وحبهما اللامحدود لهم، يا لجحودها، كيف تشعر بعد كل هذا الفيض من النبل والعطاء، أنهما يخنقانها؟ ص ٩٩ و١٠٠". وهذا الشعور بالذنب تجاه جحودها المفترض تجاه والديها هو جزء بسيط ومظهر متأخر لصورة سوداء أعم وأشمل من الإحساس الموجع بالإثم **guilt feeling** الذي استولى على وجدانها منذ صغرها، خصوصاً حين بدأت بممارسة العادة السرية: "كانت تنتهي من فعلها الآثم مبللة بالخجل، لدرجة كانت تغمض عينيها خجلاً حين تلمح الإنجيل حزيناً على طاولة دراستها فتشعر أنها خيّبت أمل الله فيها. كانت تحس بنظرات الله تحرق كتفيها، ترصدانها بألم واحتقار وهي مكورة حول نفسها غارقة في فعلها الآثم ــ ص ٣٠".. وبعد مراحل من المحاولات اليائسة للخلاص من القبضة الأبوية الخانقة، ورغم أنها "وجدت" وظيفة جديدة لميولها الاستمنائية متمثلة في اعتبار ممارسة العادة السرية تحدّ لأبويها لأنهما رسّخا في أعماقها أن كل انفعال صادق وغريزي يدخل ضمن إطار المحرّمات ويجب خنقه، إلا أنها كانت تعود لتسقط في بئر الإثم المظلم من جديد. لكن العامل الأهم في نشوء هذه "العقدة"؛ عقدة الشعور بالذنب في الثقافة الدينية التي ترعرعت في أحضانها، ثقافة تقوم على أساس أن الإنسان ليس حيواناً آثماً حسب بل أنه يجب أن يسحقه "الاعتراف" بذنوبه أيضاً، وأن يقوم التكفير على ركيزة إذلال الجسد وسحقه كدودة حقيرة، يجب إخصاء غريزة الحب، والمشكلة أن كل هذا الموقف القامع المعادي للشهوة يرتكز على افتراض أسطوري حصل قبل آلاف السنين ولا يمكن أن يستوعب ترابطاته بواقعها الراهن عقل نازك الصغير المشكك:

"كانت قصص القدّيسين تحتل القسم الأعظم من الدرس، قصص متشابهة تملؤها غماً ورعباً من بشر اضطهدوا وتعرضوا للحرق والتعذيب ولافتراس الوحوش الجائعة، لكنهم استمروا سعداء بإيمانهم. كانت مفاصلها تتقصف رعباً، وقشعريرة الرعب تهزّ جسدها وهي تصغي لهذه القصص، وتتخيل مشاهد التعذيب المرعبة ــ ص ٢٦". وهذه الثقافة جعلتها تشعر أنها مطلوبة لإثم ما ــ المصيبة أنه غير محدد ولم تقم به ــ إنها ضحية خطيئة

أسطورية غائرة في القدم لا يد لها فيها. وإنه لظلم فادح وجائر أن تتلو كل صباح ومساء الصلاة الربانية وتستغفر الله عن ذنوبها الموصولة بذنب آدم وحواء اللذين خالفا مشيئة الله وأكلا من الشجرة المحرمة. ولو دقق الأصوليون ــ مزارعو الإثم ــ في أصل الخطيئة وتجلياتها لوجدوا أنها تعبير عن اعتراف إلهي بقوة غريزة الحب والشهوة الجنسية التي لم ترتدع رغم أنها تجري تحت عيني الله. هذا يشبه حال اللص الذي يمد يده في جيب الشرطي الذي يراقبه. ولو علموا أن السقوط يعني عواقب السقطة المحارمية، لأن الله أصلاً هو الذي بادر في خلق موضوع جنسي ــ أنثوي هائل السحر بتكويناته الجسدية لآدم، فلماذا يلومهما إذا كانت الممارسة: المعرفية أو التعرفية ــ ومن معاني الفعل "عرف" في اللغة هي المواقعة الجنسية ــ اللغة من عطايا الأنوثة ــ هي نتيجة طبيعية لخلوة ذكر وأنثى؟ ولو علموا أن الأنثى هذه قد خلقت من ضلع آدم وكان من الممكن أن تخلق من طين لازب وأن الخلق من الضلع يعني "قلباً حلمياً" لكونها أم أو أخت.. لو علموا كل ذلك، ما جعلوا نازك الصغيرة ترتجف من الرعب، شاعرة أنها آثمة خطاءة وهي المراهقة الهشة التي لم تقترف جرماً.. أوصلوها إلى حد أن تؤمن أن آلام الدورة الشهرية ودم الفداء الرحمي الخصبي هو بسبب سقوط جدّين جسورين من الفردوس، وهو نوع من العقاب لأنهما عصيا أوامر الله وليس لأنهما قاما بالفعل المحتم الذي نسيته الآلهة ونسيه حبيبها في تجربة الحب الأول العظيم!! جعلوها ــ باختصار وحسب تعبيرها الدقيق: "تشعر أن الله يتربص بها في كل لحظة، ويسجل في دفتر كبير خطاياها، ليحاسبها يوم القيامة ــ ص ٢٧".

ولأنها لم ترضخ لسياسة التأثيم الجائرة بفعل اندفاعة روحها الصاخبة الطفلية البريئة الطافحة بالنشوة والنزوع نحو الإشباع والإمساك بلحظة الدهشة الفطرية الفائقة، فقد امتلأت روحها بالتساؤلات التي لا جواب مقنعاً لها أولاً ولا معنى لها أصلاً ثانياً ــ وهذا هو سبب شيوع البنية التساؤلية والاستفهامية في الفضاء الحكائي للرواية وطغيانه عليه بصورة شديدة. لقد جعلوا حياتها الغضة عبارة عن علامة استفهام، وفي أسوأ الأحوال، في المواقف التي تصبح فيها الحياة عبئاً ثقيلاً يجب التخلص منه، تصير حياتها علامة استفهام في نهايتها نقطة على شكل طلقة حسب تعبير مايكوفسكي. لماذا هي مخطئة وهي لم ترتكب إثماً؟ لماذا عليها أن تعترف راكعة مرة في الشهر أمام الكاهن لتعترف بذنوب لم تقم بها؟ لماذا يجب عليها أن تردد ثلاث مرات وبخشوع: (يا الله اغفر لي أنا عبدك الخاطئ) وهي التي لم تخطئ وطلعت على الحياة كنسمة نقية من عمق بياض البراءة لماذا ولماذا ولماذا ولماذا.. لكن بلا جواب.

هي تعرف الجواب الذي لا يصلح لأي سؤال يطرحه "الأخوة" أو الكهنة أو الآباء. والجواب يكمن في التصالح المنعش بين الروح والجسد، بلا تبعات، ودون خطايا أو آثام، هكذا: تصالح لوجه النشوة الكونية والالتحام بالخالق من خلال المخلوق. يا الله، أي فلسفة عظيمة هذه! أي دين عظيم هذا!!، ووسط موجات الإرهاب ــ إرهاب السلطة الذكورية ــ الخانقة، لا يمكن للاشعور ــ المراهق الحي خصوصاً ــ أن يخضع بمهادنة جبانة.. قد لا يستطيع الهجوم.. لكنه يقاوم ملتفاً.. أو ينسحب.. ولكنه حتى حين ينسحب فإنه سينسحب كأسد جريح. ولأن الغريزة الحيّة مجبولة من روح الله فلا تفنى ولا تموت.. هي الحي الذي لا يموت.. فإن نازك تتصدى للالتفاف على المحرّم.. تفلح فتخترق حدود الممنوع لكنها تتألم وتأثم.. لقد بدأ المكبوت ينسرب من بين أصابع قبضة السلطة الكابتة الحديدية. بدأت الحفزات المحرّمة تنهض داخل قوسي الحلال والحرام اللذين يحاصرانها. وهذا الفعل التعرضي يحمل معه من الألم قدر ما يحمل معه من اللذة التي تكون ناقصة دائماً. صارت الهواجس الجنسية والانفعالات اللذية "الدنسة" تأتيها وهي غائبة وسط الأجواء النقيضة "المقدسة"؛ أجواء الممارسات الدينية الصارمة التي تبغي تطهير النفوس... ممارسات تريد إذلال الجسد فإذا بحواس الأخير تنتصب وتشمخ في ظل عدوان التطهير. تقول نازك: "كان الأخوة يطلبون من أفراد الفرق الدينية، الركوع والخشوع التام والصمت المطبق، ثم التأمل العميق والتدريجي بالذات والآخر والكون، ليتمكن كل فرد بالنتيجة من محاسبة نفسه في ابتعادها عن الله... كانت تمتثل لأوامر الأخوة بضرورة التركيز الذهني العميق ونسيان العالم الخارجي.. لكنها كل مرّة كانت تروّع حقاً من هجوم صورة جنسية شديدة الإثارة إلى ذهنها. لا تعرف سبباً لتلك الإثارة الجنسية التي تحسها وهي تركع بين رفاقها مغمضة العينين فيما صمت مطبق يسربلهم كوشاح من حرير.. والشفاه المغلقة باستسلام المنداة كأنها تنتظر قبلة ــ ص ٢٨ ــ ٢٩".

كان الشيطان يهاجمها ويغويها وهي في حضرة الله.

وهناك ــ كما يقول معلم فيينا ــ لوحة للفنان "فليسيان روبس" تفصح على نحو تعبيري موح لا يجاريه فيه أي شرح وتفسير عن تلك الحقيقة التي نادراً ما تسترعي الانتباه مع أنها جديرة بأن تأسره. فقد صوّر الفنان حالة الكبت النموذجية لدى القديسين والزهّاد. راهب متنسك هرب من إغراءات الدنيا وتجاربها بدون أدنى شك ــ إلى جذع الصليب الذي عُلق عليه (يسوع) المخلص ــ فإذا بالصليب ينخسف وكأنه طيف وتنتصب مكانه

وكأنها لسان حاله وترجمانه صورة باهرة لامرأة عارية رائعة الجمال أخذت وضع المصلوب عينه. ولما أراد رسامون آخرون، ما أتوا مثل هذا الحس السيكولوجي المرهف أن يشخصوا إغراءات التجربة، صوّروا الخطيئة في وضع تحد وانتصار إلى جانب المخلّص المصلوب. أما "فيليسيان" فقد أدرك أن المكبوت ينبجس لدى عودته من داخل السلطة الكابتة نفسها". وليس أدق من هذا الوصف ما حصل لنازك وهي تجسر ـــ بعد عذاب تردد وصراع تحسبات ـــ على مقابلة الكاهن العجوز المشهور بكتبه ومقالاته وبتأثيره الساحر والفوري في تهدئة النفوس المعذبة الممزقة وقيادتها إلى بر الأمان والإيمان، الكاهن الذي كانت تجمعه مع والدها صداقة تعود لأيام الشباب حين جمعهم العمل فغي الجمعية الأرثوذكسية. في صالة الانتظار قبل المقابلة وباب خشبي فقط يفصلها عن هذا الرمز الديني تتذكر رعشة القبلة الأولى اللاهثة الوجلة التي تبادلتها مع زميل لها في رحلة جامعية: "قبلة ساحرة لا يمكن لها تذكرها ما لم تستعد بذاكرتها روائح الأرض والعشب المندى وثغاء خروف بعيد، وهسيس أغصان الأشجار. أحست بالخجل كونها تنتشي بخيالاتها العاطفية وهي على بعد دقائق من موعدها مع القديس ـــ ص ٨١". ها هي تقف مضطربة في حضرة الكاهن لتطرح كارثتها أمامه: مسيحية تحب مسلماً معها في الجامعة وتريد الزواج منه!!! اعترفت وبكت وسمعت توجيهاته وأطاعت وامتلأت روحها الصغيرة بالندم وغسلتها بالدموع: "قام إليها يحضنها ويقول لها: نازك يا طفلتي لا تعذبي نفسك بالندم، سأصلي من أجلك.." وهنا، وعندما يحتضنها الكاهن العجوز، وهي في موقف التكفير الخاشع المثير للرهبة ينبجس المكبوت الآثم: "كان وجهها مدفوناً بلحيته أمكنها رغم تماهيها في هيمان كلماته أن تشعر بقوة قبضتيه تشدّانها إلى صدره، ولم يفتها وقتها سماع سؤال خبيث انبعث من مكان ما في فضاء الغرفة، كأنه فقاعة صابون انفجرت لتوها: ألا يشعر هذا القديس بمتعة وهو يحضنها؟ لكنها طردت بقسوة هذا السؤال الذي اعتبرته همساً شيطانياً ـــ ص ص٨٥ و٨٦".

"لقد زارت امرأة ـــ والقول لمعلم فيينا ـــ بدوافع غريبة راهباً للاعتراف ثم قدّمت له هدية فلم يشكرها، فغضبت ولكنها بدأت تحس بميل جارف نحوه تطور إلى حبّ يدفعها إلى البحث عن الراهب للتحدّث إليه (تذكر حكمة نازك في أن الكره والحب وجهان لعملة واحدة). سافرت أكثر من مرة للتخلص من هذا الميل فهي امرأة تحب زوجها، وحاولت مقاومة هذه المشاعر لكن عبثاً. وحدث أن مرت من أمام بيته فدخلت وصعدت السلم من غير أن تعرف ماذا ستفعل، ثم قامت بزيارته أيام أعياد الميلاد وحدث أن تقارب رأساهما فلم تستطع الامتناع عن أن تلمس بشفتيها رقبة ذلك الرجل المسكين الذي ألقى إليها بنظرة مندهشة ولم ينبس ببنت شفة.

فعادت إلى بيتها مضطربة أشد الاضطراب وهرعت في اليوم التالي إلى الاعتراف. لقد كانت هذه القصة هوى غرامياً نما لدى امرأة ورعة وشريفة وشديدة الحرص على سلامة ضميرها. لقد ارتبطت فكرة الراهب منذ طفولة هذه المرأة بفكرة المقاومة ضد الغريزة. فقد كان هناك تداع بالتضاد يصل بين تصور رجال الدين وبين تصوّر الغريزة، وكثيراً ما يحدث في مثل هذه الحال أن ينغمر الكابت بالمكبوت، وأن تصبح أداة الكبت، مع الأيام، مثيراً جديداً للجنس. إن حب هذه السيدة للراهب هو العودة الظافرة للغريزة الجنسية الطفلية من خلال تصورات الكبت الدينية"، وهذا ما عانته نازك. وهي معاناة تتكرر كثيراً في حياتها. ففي تجربة حبها الثانية مع الشاب الذي يصغرها بثلاث سنوات، أخو صديقتها، ذي الرجولة المتفتحة والقوام الممشوق والعضلات المتينة، والذي حين انحنى وكشف شق قميصه، صدره الفتي تكسوه الأشعار السوداء، اخترقها سهم حارق شطرها نصفين (والسهم الحارق الذي يشطر يتكرر في الرواية). وفي أثناء صلاة الغروب ـــ والكاتبة تتحدث عن ذاتها ـــ بطلتها بضمير الغائب الذي يتيح لها الحرية في التحدث عن ذاتها كما تقول في حين هي، أيضاً محاولة لإسقاط المشاعر الآثمة ـــ واللعب على الضمائر سمة حكائية خلاقة في هذه الرواية ـــ تصف احتدام مشاعرها الجنسية في المكان الذي يحضرها ويعمل على تطهير روحها منها: "كانت تقف في الصف الأخير في كنيسة الدير، تتحرق شهوة لجسده المتناسق الذي كان محصوراً في قميص قطني ضيق، وبنطال جينز أسود، وحين ركع على عارضة المقعد الخشبي واتكأ بمرفقيه على مسند المقعد أمامه، انحسر القميص كاشفاً مساحة من ظهره الأسمر، تمنت بكل شوقها الدفين لو تداعب بحنان تلك المساحة الساحرة من جسده ـــ ص٣٩".

بهذه الحركة التبصصية ـــ والإبداع كله تبصّص ـــ تحاول التنفيس عن رغباتها المحاصرة بقبضة القمع. ثم تنصب كميناً لهدفها ـــ الشاب المراهق، هي الأخت في فرقة المحبة التي تقص على الأطفال معجزات المسيح، "وحين كانت تفتح عينيها السابحتين في النشوة، كانت تلمح حبيبها الأول يتعبّد محارباً طيفها في أحد أديرة اليونان. كانت تشعر بسخرية شديدة منه، وتعطي نفسها بزخم أكبر للشاب الذي خرقت عذرية جسده، ودعته لخرق عفتها الزائفة ـــ ص ص٤٠ و٤١".

وفي وقفة محسوبة تعود بنا الكاتبة إلى رواية محنتها الحاضرة مع كاتب البلاد وعصبته من

الذكور، خصوصاً ذكور الثقافة الذين يكافئ قلمهم قضيبهم، فتعرض علينا نماذج بالغة الخسّة والدناءة. فهذا محرّر في المجلة الثقافية الأكثر شهرة وفي عقده السادس يهاجمها في مكتبه الرسمي ويحاول افتراسها. وهذا مثقف طبع أكثر من خمسة عشر كتاباً يطلب منها وهما عاريان وفي أكثر اللحظات حميمية، أن تساعده مادياً، في حين كانت أصابع يمناه تداعب عقدها الذهبي الثخين المحيط بعنقها. وهذا ثالث متغطرس مصاب بالهوس الجنسي طرح خلال عشرين عاماً أكثر من خمسة عشر كتاباً يعرض عليها مقايضة صريحة: (أعطني جسدك، أنشر لك) يهاجمها وهو يوصلها بسيارته فتهرب بصعوبة. ولا تقلل الجملة الدفاعية التي قدّمت بها الرواية لروايتها في صفحتها الأولى: "كل شخصيات الرواية من الخيال"، من الاستقبال التأويلي للقارئ شيئاً. كما أنها ليست مهمة لسببين: الأول يتعلق بمن أين يأتي الخيال؟. وبخلاف ما يعتقده الكثيرون فإن الخيال لا "ينزل" من سماوات الخيال، إنه يتصاعد من أرض الواقع. خذ أي كائن "خيالي" يبتكره "ستيفن سبيلبرغ" أو "ستانلي كوبرك" ستجد له عيناً وأطرافاً وأحشاء توزيعها وتناسباتها "غير معقولة". وهل هناك أي تكوين "خيالي" في ألف ليلة وليلة لم تكن مفرداته مشتقة من الواقع؟. أما الثاني فإن أسلوب الكاتبة كان مشحوناً بعاطفة شديدة الصدق والعدالة في عرض مفاسد شخوصها وهي منهم ورسم صورة تتكرر أمامنا "أخذتها من الواقع" جعلت مسألة قيام القارئ بالتفتيش عن "مرجعية" فعلية يقيس عليها أمراً لا مفر منه. إنها تقدم درساً غير مباشر مفاده أن ليس "أعذب الشعر أكذبه" أو بالعكس ولكن أعذب السرد أصدقه. كانت هذه الوقفة التي تكشف دناءة بعض المثقفين محسوبة كما قلنا، فهي ترسخ في أذهاننا لماذا لا تجد المواهب الجديدة الأصيلة ـــ مثل موهبة نازك ـ فرصتها ما دامت الساحة محكومة بلهاث مثل هؤلاء الذئاب ـ ذئاب الغريزة ـــ أولاً، وكيف تنطلق مواهب أنثى في وسط ذئبي مثل هذا دون أن يتعهر جسدها على أيديهم ثانياً، وهي تكشف السلوك المزدوج والمتناقض لأفراد هم مثقفون على الورق وبهيميون على أرض الواقع ثالثاً، كما أنها تشكل نقلة تهيئنا نفسياً لاستقبال سلوك كاتب البلاد مع نازك في كمين غداء الظهيرة الحمراء كما حللناه سابقاً. ويبدو أن هذه الجرعات السلوكية اللا أخلاقية ضرورية للقارئ كجرعات تمهيدية مرّة وصغيرة تعده لتجرّع حنظل جرعة الفساد الكبرى في الاستضافة الداعرة التي عادت نازك منها كخرقة بالية مهترئة من المهانة والإذلال ودوامة الضياع تجتاحها النقمة على الكاتب وسلوكه الشائن معها، قاطعة العهد على نفسها بأن تقاطعه وتحتقره فيما لو اتصل بها، لكنها ـــ وبعد ثلاثة أيام، وبعد أن تصلها باقة اعتذار منه: نازك يا ابنتي، سامحيني إن استطعت ـــ تنسى عهودها الحاسمة، وتغفر له محملة نفسها المسؤولية (البادئ أظلم) وتوافق على دعوة العشاء الجديدة مع أصدقائه والتي أشرنا إليها، لتعد نفسها من جديد "دون أن تقصد" لجولة من عذاب الذات المازوخي التي توغل في "تعهير الذات" من خلال التواطؤ المبرّر ـ بطريقة "مكيافيللية" ترى أن الغاية تبرّر الواسطة ـ وهاهي ـ بعد موجة لعنات على الكاتب وعلى الذات وعلى الشهرة ـــ تستقبله في بيتها وتعطيه الفصل الخامس من مخطوطة روايتها لكي يقرأه في رحلته الطارئة ملاحقة إياه بعينيها النفسيتين.

في هذا الفصل والذي أشرنا إلى جوانب منه سابقاً تتصاعد محنة نازك الشابة المدوّمة بعد أن أحبت ـ وهي المسيحية، زميلها في الكلية؛ الشاب "صفوان" المسلم. نعلن في كل مكان أننا أخوة ومواطنون في وطن واحد يجمعنا منذ آلاف السنين، ثم لا نستطيع الزواج من بعضنا البعض، فيا له من وطن واحد يجمعنا فيه مصير واحد!! هل يمكن أن نلتحم في ساحات القتال الشاسعة و"هم" يحرمون التحامنا في سرير الزوجية الصغير. هل يمكن أن نحب بعضنا البعض جميعاً، و"هم" يحرمون علينا أن نحب بعضنا البعض فردياً.

رسالة خطيرة هذه التي توجهها هيفاء بيطار إلينا. ولا أعتقد أن مبدعاً عربياً ـــ رجلاً كان أو امرأة ـــ قد تناول هذه المحنة الخطيرة المحظورة بمثل هذه السعة والاقتدار والجسارة. لقد أحبت صفوان بصدق حارق، وكانت تتسلل إلى شقته في الطابق السادس دون أن تبالي بنظرات الجيران التي تخترقها. كانت تحبه بلا حدود سوى صلابة حد أن الزواج مستحيل بينهما. هاهي تراوح بين أحكام أهلها ومشيئة حبّها، بين تعاليم دينها وتوجهات قلبها. كل شيء في حياتها صار يحكمه التشوش والاضطراب، ولا شيء مفهوماً فيها. لماذا يكون أعز أصدقاء والديها من المسلمين ثم يحرم الزواج منهم؟ تتذكر أنها كانت ما تزال طفلة حين سألت أمها المفتونة بالمطرب عبد الحليم حافظ:

ـ ماما، لو تقدم عبد الحليم حافظ لخطبتك قبل أبي، أما كنت توافقين؟

ضجّوا بالضحك.. قالت لها بقناعة مطلقة: بالطبع لا، لأنه مسلم.

ـ لكنك معجبة به كثيراً؟

ـ لكنه مسلم ـ ص٩٥".

ما هو الحل؟

إنها تعلم بأنها بحاجة إلى عمل "بطولي" تخرق به هذا التابو.. وهذا العمل هي غير قادرة عليه في حين أنه في حقيقته الفرصة الذهبية لتطبيق كل التعاليم الدينية التي حشوا رأسها بها. هذه هي

فرصة "الفداء" التي لا تعوّض. ألا يحملوننا تعاليم الدين كي نطبقها؟ أم أننا جميعاً كحمار يحمل أسفاراً حسب الوصف القرآني الدقيق؟ أليس المفروض علينا تطبيق الأخلاقيات والمفاهيم والمبادئ التي يلقنوننا إياها في الكنائس والمساجد؟ هذه رسالة خطيرة أخرى تقدمها الكاتبة تفضح فيها ازدواجية حياتنا المنافقة (كان والدها لا يمانع أبداً أن تلبس المايوه أمام عيون الناس وتسبح، لكنه يتمنى لها الموت إذا ارتبطت بمسلم). لكنهم مسخوا إرادتها على الفعل تمهيداً لتعهيرها في صراع ترويضي لا يكل من الطفولة حتى الموت. ورحى هذا الصراع التعسفي تدور على ساحة روح غضة هي روح نازك التي عادت من لقائها الاعترافي مع الكاهن الشيخ الذي أمرها بالتوبة وبالاستغفار والركوع. ولم تعرف لماذا يكون الركوع وأن تلامس جبهتها المتخاذلة الأرض ضرورياً للتكفير بحيث تكون مؤخرتها أعلى من مستوى رأسها (وهذه الوخزات التحرّشية البسيطة لها معانيها السيكولوجية الهائلة في الصراع بين المقدس والمدنس. وخزات توصل عبر تكرارها إلى التخدير واستقبال جرعات الكفران المرّة. هذا ما تقوم به هيفاء بيطار. لقد قصّت نازلت على الأطفال الفقراء والعراة الممصوصين معجزات المخلص وهو يكثر السمك.. فتساءل طفل لماذا لا تتكرر هذه العجائب، فاحتارت. يذكرني هذا بمكر أدونيس في كتابه: "المحيط الأسود" حين قال:

سألني طفل: هل يحلق الملاك شاربيه؟

فوجئت ولم أعرف أن أجيبه. غير أنني وعدته بأن أستفتي العارفين وأنقل إليه جوابهم".

عادت نازك وقد "اقتنعت" ــ وهي المسيحية بضرورة هجران حبيبها المسلم "صفوان" الذي كان غارقاً في حبها حتى أذني روحه والذي التحم بها جسدياً وروحياً وكان يعد للزواج منها. وهي التي أحبته رغم حاجز الدين الحديدي المخيف الذي ينتصب بينهما، صار المطلوب منها الآن نسيانه ونبذه كأي شيء نبيذ مخصص للاستعمال الواحد، صارعت نفسها ليال مضنية عديدة فلم تستطع أن تقنع نفسها بوصفة الكاهن لأن الله لا يمكن أن يكون قاسياً على هذه الصورة (في الثاني من كانون الثاني ٢٠٠٥ تناقلت القنوات الفضائية نبأ تخلي رئيس أساقفة كانتربري وهو الدكتور "روان ويليمز" عن الإيمان بالله بعد إعصار تسونامي المدمّر قائلاً:

ــ المسألة هي: كيف بمقدورك أن تؤمن بإله يسمح بمعاناة على هذا النطاق؟ مضيفاً أن الصلاة لا تقدّم حلولاً سحرية". وكان "هاينه"، شاعر ألمانيا العظيم شديد التجديف، وحين كان أصحابه يلومونه ويخوّفونه من ردة فعل الإله كان يقول: (إن من واجبه الغفران). لكن إله نازك كان شديد القسوة، كان بلا قلب وهو الرؤوف العطوف، ولا يظن أحد أنه الإله ــ الأب الحاني الحامي المنعم، إنه الوجه الخاصي من العملة الأبوية الذي يصعده الأبناء الذكور المعصوبون إلى السماوات القصية، القصية إلى حد أنه لا يستطيع رؤية عذابات الأبناء المحاصرين المعذبين بوضوح ولا سماع نداءات أرواحهم المحطمة بدقة، فلا يستطيع إيقاف مسيرة التعهير التي تنتقل رايتها السوداء من جيل إلى جيل، والتي لن تكون نازك آخر ضحاياها. نازك التي "لم تكن تعرف أنها من حيث لا تدري ستبدأ بتعهير نفسها، ومحاولة خلق إنسانة جديدة انتهازية تلعب على الحبلين؛ تحب المسلم وتستمتع بحبه، لكنها في أعماقها تعرف أنها لن تتزوجه، تحوّل الحبيب إلى عشيق عابر، وفي الوقت نفسه تنمي في ذاتها القدرة على قبول الزواج الذي يحلمان به لها من ثري مسيحي، لكنها لم تقدر أن تمنع موجات غثيان حادة من الطفو على سطح روحها، إنها في العمق تحتقر نفسها وما ستؤول إليه ــ ص١٠٠".

وفي خلجة مقاومة أخيرة قبل السقوط النهائي الكارثي، تلقي نازك بكتاب الصلوات وتعليمات الكاهن ونواهي أبويها خلف ظهرها، تقرر اقتراف "الخطيئة" الجميلة مع صفوان للمرة الأخيرة. ولكن حتى هناك يلاحقها الرمز الأبوي القمعي.. فقد لاحقها شبح الكاهن إلى شقة حبيبها وهاهو يجلس على الكرسي الهزّاز يرمقهما وهما متعانقان، فتنتفض من السرير لتخرج الكرسي من الغرفة.. لكن شبح القمع يتناسل وترتسم صورته على حمالة الثياب الطولانية.. ثم نصل أشد المراحل قسوة وإرهاباً حين تدفن وجهها في صدر صفوان لتمحو صورة الكاهن، فترتسم صورته على جلد صدر حبيبها الأسمر. بمثل هذا الحصار المميت هل هو ممثل للرحمن أم للشيطان؟. لقد قلبت الكاتبة الحالة المريرة السابقة التي صورتها لوحة "فيليسيان روبس" حيث ينبجس المكبوت المحرم من أحشاء السلطة الكابتة نفسها، إلى حالة عجيبة مدمّرة حيث ينبجس الكابت المعاقب من المكبوت المهدد فيسد حتى المسرّات الصغيرة. هنا تصبح حياة المرء كلها عبارة عن جرعة هائلة من السم تؤخذ ثلاث مرات يومياً مدى الحياة. هكذا سمموا حياة نازك إلى الأبد. وهم وتحت أغطية مقرّة اجتماعياً، يفصلونها عن حبيبها الذي بذل المستحيل لاستيعاب صدمة الانفصال غير المقنعة بالنسبة له أبداً فكان آخر ما وصفها به بعد أن سافر إلى أمريكا قبل أن يغلق السماعة هو:

ــ أنت قحبة.. وهو وصف دقيق رغم مرارته وبذاءته. فالقحبة ــ وهذه "نظرية" نازك نفسها هي التي تستبدل بعلاقة الروح علاقة اللحم. هاهم الأهل يخطون الخطوة "المباركة" الحاسمة في تعهير ابنتهم حين وجدو لها طبيباً ثرياً ليتزوجها بصورة

مطابقة لأوامر دينهم ويأخذها معه إلى باريس ــ مدينة الحرية، في صفقة زواج تختلف عن الدعارة في حضور المأذون وجماعة الزفة، أي أنه دعارة بالإشهار العلني. وتأتي اللطمة المنافقة التي وجهها نفس الأهل الانتهازيين لتهشم القيم الدينية نفسها التي حطموا بها حيلة نازك من خلال القيام بالسلوك الكافر المناقض، فقد تزوجت ابنة عمها من أخ وزير مسلم ولم يقاطعها أحد، وهنّوا جميعاً ليباركوا زواجها فقد صاروا أقرباء وزير، وقد سافر أخوها بمعاونة الوزير في بعثة إلى أمريكا بعد شهرين من زواج ابنة عمها من أخ الوزير. ولا أدري لماذا أشعر أن هناك شيئاً من الظلم يقع على المومس المسكينة التي تقدم لك المتعة مقابل ثمن، وبعض المومسات يتسامين في دورهن إلى نوع من عطاء الأمومة وهو الذي وصف بـ"المومس الفاضلة" حسب وصف سارتر الأعور. والزوجة الشرقية لا تحصل حتى على ما يوازي عدد ونوع المتعة التي تمنحها لزوجها. ولكننا في صفقة زواج نازك نقف أمام حالة غريبة، فقد عادت إلى "عش" الزوجية في باريس لظرف طارئ ذات يوم لتجد زوجها عارياً مع امرأة فرنسية هي "إيزابيل" التي ظهر لاحقاً أنه على علاقة بها منذ خمس سنوات وأنه يحبها لكنه تركها لأن أباه هدّده بحرمانه من الميراث ــ على طريقة المرحوم زكي رستم -. وحين تشتعل أعصاب نازك المغدورة وتبدأ بشتم زوجها على خيانته تتكشف أمامنا حقيقة تعهير أشد قسوة حيث يعلن الزوج بكل صراحة بأنه يعلم بعلاقتها بصفوان وكيف كانت تزوره متنكرة بعد اشتداد الرقابة، وأنها أجرت عملية ترقيع لإعادة عذريتها المفقودة قبل الزواج به!! فإذا كانت نازك قد تحولت إلى مومس شرعياً فإن ماهر ــ زوجها قد أصبح قواداً بصورة شرعية أيضاً. هكذا تكتمل دائرة التعهير وتنغلق على نفسها بإحكام حديدي يتأسس الآن ليس على التحريم ولكن على "العيب" حيث يتفق الطرفان ــ الغادر والمغدور ــ على تأجيل الطلاق لأنهما ما زالا في شهر العسل وأن الناس سيؤولون طلاقهما بألف شك وسبب و"في الشرق العربي الزنا مشكلة إذا لم يستتر، والشرق يخشى الفضيحة ولا يخاف المعصية "هذه المقولة العالقة في ذهن نازك من قراءة قديمة والتي استعادتها الآن لأنها تنطبق على وضعها بحق. لكن الكاتبة التي تحب أبطالها جميعاً ــ حتى كاتب البلاد الفاجر ــ لأنها خالقتهم، وعلى الخالق أن يوزّع فيوض المحبة بالتساوي على جميع مخلوقاته حتى الأشرار منهم، وقد عزز هذا الموقف موروثها الديني المتسامح ــ وهي الباحثة عن الجمال، جمال روح الإنسان وسط قبح الفجيعة، تنظر إلى الاثنين: نازك وماهر كمغدورين منكسرين، كضحيتين لمؤسسة جبّارة أشد بطشاً وإرهاباً ووحشية، إنها مؤسسة التعهير الاجتماعي المتحدة. وهي من أقدم المؤسسات في الحياة العربية. ماتت جسد نازك بعد أن تعهر، ثم ماتت روحها بعد أن تعهرت، أتموت كلها وتتحول إلى روبوت وظائفي ذي فتحات تستقبل وتلفظ.. صار همها ليس معالجة المحنة وحلها بل الإبقاء عليها لأنها لا تستطيع تخيّل المهانة التي ستحلق بوالديها إذا طلقت وعلموا بعملية ترقيع العذرية. حالها اليائس الآن يشبه حال الذئب الذي تطبق على ساقه فكا الفخ الحديدي المسننتين، والذي يحاول الإفلات، لكن حين تفشل محاولاته المتكررة يجلس منتظراً بيأس لحظة وصول الصياد للإجهاز عليه. ضاعت... ضيّعوها. استجابت لحضور شاب تونسي جميل اسمه "كمون" ومنحته نفسها لأنها لا تعرف لماذا لا تمنحه نفسها وكانت مستعدة أن تفعل ذلك مع الفرنسي "هيوم" الذي مزقت الورقة التي تحمل رقم هاتفه ثم ندمت.. من أجل من لا تمنح نفسها؟.. كيف لا تتمزق روح الناقد؟.. ويتحدثون عن الناقد الموضوعي المبني من الطابوق.. أين هو هذا الناقد الموضوعي البنيوي.. الناقد إذا صار موضوعياً أولاً فهو من طابوق أولاً.. الناقد الإنسان هو ذاتي أولاً ثم موضوعي ثانياً.. وإذا أراد أن يكون مفرط الموضوعية، فعليه أن يكون ذاتياً أولاً وذاتياً ثانياً ثم موضوعياً ثالثاً.. أصيب النقاد الأوروبيون بالإحراج من تهديدات العلم الكاسحة الخاصية فانبروا يقعّدون الإبداع على قوانين ومعادلات ورموز وإحصائيات.. ووضعوا أسساً للناقد الموضوعي تجعله "علماً".. ما تعيشه نازك ليس الضياع الذي نعرفه، إنها حالة "ما بعد الضياع".. حالة لا تعرّف من الألم.. من ما بعد الألم الذي لا يؤلم.. حالة تسكنها باللعب اللغوي الباهر المعبّر عن المركبات السادومازوخية مثل: اليأس الجميل، الاختناق الأنيق، الغياب الجميل، الذل اللطيف. هذه المركبات التي تختصرها عبارة دستويفسكي المعروفة: "جاء الحل كأفضل ما يكون: القبلة والطعنة سوياً، وهو أكثر الحلول منطقية". عجزت كل المنشطات الجسدية وحقن العلاقات العابرة عن إنعاش روحها أو التخفيف من وطأة فاجعتها.. فقط الكتابة كانت تعالج جراحها لوجه الله.. جعلتها المحنة شاعرة.. يذكرني هذا ببيت شعر لشاعر عامي عراقي أمّي يقول فيه ما معناه أنني لم أكن، من قبل، شاعراً، لكن العشق هزّني بكل قواه فجعلني شاعراً. لكن شتّان بين الحالين..شتّان بين أن يهزّك الغرام ويجعلك شاعراً ولم تكن من قبل شاعراً وهو شيء عظيم، وبين أن تلوك كيانك المحنة وتطحنه ثم تهرسه لتلفظك شاعراً.. شتان.. شتان.. لكن حسناً اختارت نازك الأصل، الحكاية مثل جدّتها شهرزاد ولم تختر الشعر لأن قصائد النثر التي كتبتها لا تصل مستوى المهارات الحكائية لديها. ويبدو أن الكاتبة تعدها لاستكمال شروط كتابة أخرى أعظم كمالاً وأشد فعلاً في الوجود: وجودها الشخصي من ناحية

رسوخه ووثوقه، والوجود العام من ناحية تجاوزه والترفع عليه. كانت الخطوة التمهيدية الأولى أن تشعر أن الحياة تستحق أن تُعاش (ما أوسع الدنيا وما أضيق الذات خاصة حين تلتف حول قضية واحدة شديدة الخصوصية، ملّت من الآم روحها، فليذهبوا جميعاً إلى الجحيم)، وأن تعود إلى كتابة "الرسائل" ــ اليد تكتب بمختلف الطرق، حتى استمنائها كان كتابة بشكل ما ــ وأن تمزق أغطية الافتعال والتمثيل ولعب الأدوار التي يفرضها العيب والناموس، الأدوار المخاتلة التي أنستها ذاتها "الطبيعية": "أن تعود إلى انتمائها الأصلي، إلى الأرض، إلى الطبيعة الأصل غير المزيّفة كالبشر، الراسخة والنقية، إنها بحاجة أن تضرب جذورها في الأرض وترفع عيونها إلى السماء، هكذا ستجد نفسها، هنا ستتعلم الدروس الأولى في التعامل مع الحياة. وهنا عليها أن تتعرف إلى نفسها. الطبيعة، وليس الأهل، ستجعلها تتعرف إلى ذاتها الحقيقية ــ ص١٢٠". "كانت الطبيعة عزاءها الوحيد في اختناق روحها وحيرتها ــ ص١٤٢". لا يفهم الأنثى سوى أنثى أم صموت.

عادت إلى مشيتها الواثقة تضرب الأرض بقدميها بعد أن كانت تمشي بخطوات لص تلاحقه نظرات شرطي العار.. عادت تستمع لتعليقات الشباب.. كان يحلوا لها أن تتخيل نفسها "رومي شنايدر".. لإعجابها الشديد بتلك الممثلة.. وقد تعتقد نازك أن هذا الإعجاب أمر عفوي.. كل شيء يتحرك وفق حتمية لا شعورية ــ القدر الذي تتساءل عن كنهه نازك كثيراً وعن أن لم يكن السبب في خراب حياتها -.. ورمي شنايدر الساحرة، الفرنسية ألمانية الأصل، فوق أنها عانت من الخيانة مع زوجها "آلن ديلون" وقتل سائقها تحت شبهات معقدة، فإنها "انتحرت" بالإدمان بعد موت ولدها الجميل الوحيد عندما سقط واخترق قضيب حديدي جمجمته ــ سنرى معنى ذلك لاحقاً ــ عادت.. نعم عادت نازك تتكئ على جراحها.. عادت لتكتب روايتها العظيمة التي لا يستطيع كتابتها حتى إله من الذكور الطاوسيين.. لقد بدأت بطنها تنتفخ.. هذا هو الله.. وهذه هي الرواية العظيمة في تاريخ البشرية.. لا ذكور ولا سفالات ولا خيانات: "ما أشبه الرجال بذكور النحل، هذا ما قالته لنفسها وهي تتحسس بحنان نبض الحياة في بطنها ــ كنت أتمنى أن تتحول الكاتبة إلى ضمير الأنا هنا؛ الناقد -، ليس هناك أسعد ولا أكثر توازناً من امرأة حامل. هذا الجنين الذي ينمو في رحمها يعيد تشكيل روحها التي عفرتها الأحزان، ولوّثتها الخيانة بدنس ظل يرافقها كغثيان لا تعرف كيف تعالجه. إنها تشارك الكون في سمفونية الخلق الخالدة. تحس بنبض مختلف. إنه ابنها الذي يتشكل من وهج روحها، ويتشرب نسغها، وينمو في جنان حبّها، كانت تفكر بطفلها كأنه يعنيها وحدها، ظلّ زوجها مهمّشاً وبعيداً، ظل من لحم ودم، ولم تخرج علاقتها معه من إطار الالتزام الزوجي. وفي كل مرة كانت تشعر أنها تهبه جسداً ميتاً، أما روحها فكانت تشرد في فضاءات بعيدة لا تزال مبهمة، ثم تغرق في نوم ثقيل مغيّبة هذا الرجل من أحاسيسها وأفكارها. إنه لا يشاركها فرحة انتظار الطفل ــ ص١٥٠ و١٥١". لا أعتقد أن كاتبة استطاعت ــ وهذا اختصاص أنثوي ــ أن تصوّر المشاعر التي تكتسح المرأة التي تكتشف أنها حامل في تاريخ الكتابة وتصف التحولات النفسية والسلوكية والاجتماعية والوجودية والكونية مثل هذه الكاتبة: "إنه طفلها الذي يعيد إليها الفرح الخام، الذي نسيته، غابت كل الوجوه، وما عادت توجعها الذكريات، طفلها سيكون رجلها الحقيقي الوحيد. خرجت من عيادة الطبيبة النسائية تلجم خطواتها المتقافزة سعادة، إنها تريد أن تشتري كل الألعاب، وألبسة الأطفال. داهمتها حمى الشراء لدرجة أنها اشترت فرشاة أسنان للأطفال، لها شكل تمساح صغير، ولأول مرة تغسلها دموعها، ويكون لها فعل شاف، جلست على مقعد خشبي في حديقة قرب منزلها كوّمت الأغراض في حضنها وبكت بغزارة لم تعرفها من قبل، لكن دموعها الآن مختلفة، فهي لم تعد منكسرة ومهزومة، دموعها هي السائل السحري الذي ينزلق على جروح روحها فيشفيها. إنها تبكي لأنها تعي بكل حواسها ذلك النسغ الجديد الذي يترشح في ملامحها.. إنها أم، تحس أنها راسخة كالأرض ومطلقة كالسماء، إنها تعبد هذا المخلص الصغير الذي ينمو في أحشائها وستكون أما رائعة. لن يعرف حبها له فتوراً ولا خيانة ولا جفاء ــ ص١٥١". "لا تتحقق شخصية المرأة تماماً إذا لم تصبح أماً"، حكمة نفسية يفسدها "فرويد" بالقول أن المرأة من خلال الحصول على الطفل تظفر بالقضيب الذي كان ينقصها ويشعرها بالدونية تجاه الرجل، القضيب الذي انتظرت طويلاً أن يمنحها إياه الأب. لكنني أرى ــ فوق هذا العامل ــ أن المرأة حين تحمل تمتلك مشاعر إله. فقط قبل قرنين ــ بعد اختراع المجهر ــ تأكد البشر أن تلقيح بويضة المرأة ينتج عن "حيمن" ذكري يسبح وله رأس يخترقها ليكمل كروموسوماتها ــ قبل ذلك ولآلاف السنين كانت المدة الزمنية التي تفصل بين ليلة الزفاف ــ أو المواقعة الحرة في الوقت الحاضر ــ وبين انتفاخ بطن الأنثى وظهور أعراض الحمل عليها، والتي تمتد لشهور، قد جعلت البشر يعتقدون أن لا علاقة مباشرة للحمل بالرجل.. الرجل زائدة جنسية كمالية.. وأن المرأة تخلق.. في الواقع هي المخلصة و"مخلصها" الصغير هو هي.. روحها التي تلبي النداء.. جاء المخلص "حبيب" ــ وانتبه إلى رمزية الاسم وكذلك إلى رمزية اسم الأم

البطلة "نازك" ـ ليكون هو الحبيب النهائي والأخير الذي يعصمها من العثرات وهو في الواقع الحبيب الأول. يشكو الكثير من الأزواج من تناقص شهية زوجاتهم الجنسية بعد الولادة ـ البعض يجد ذلك عذراً للخيانة ـ لنسمع نازك تتحدث عن وليدها ـ مخلصها وسنفهم الأبعاد الحقيقية لهذه الشكوى: "الزوج كان غائباً من احتفال حبها. إنه الوسيط في عملية الخلق ـ سلب الاستنساخ الوراثي هذا الامتياز من الذكر، تلقح الأنثى الآن بخزعة جلد من ثديها؛ الناقد ـ ذكر النحل الذي يموت بعد إلقاح الملكة، صحيح أنها غدت أكثر رقة ولطفاً مع زوجها، لكنها لا تستطيع أن تخدع نفسها.. ظلت تغيّب زوجها كرجل وكإنسان. إنه يعيش في الضواحي القصية من حياتها. إنه ديكور حياتها. لكنه لا يقترب أبداً من العصب الأساسي لوجودها، فهي والطفل مترابطان بحبل سرّي أبدي.. أنستها الأمومة المتدفقة كونها أنثى. لم يعد للجنس أي إغراء لديها. نسيته كأنها لم تتورط في لهيب عواطفه فيما مضى. اكتشفت في روحها ميلاً للعفة ولم تستسيغ على الإطلاق أن تتعرى بين ذراعي الرجل الذي يسمى زوجها. إنها لا تشعر بأي ميل نحوه، ولا نحو جنس الرجال. تساءلت: كيف يمكن لامرأة يمتلئ نهداها بالحليب أن ترغب برجل؟ في سرّها تمنت لو يجد زوجها عشيقات عابرات لترتاح من إلحاح غريزته التي صار يمارسها بصفة أقوى الآن. كونه أبا الطفل الذي تعبده. إنها تسمح له أن يقربها بين وقت وآخر إرضاء للصغير كأنها تهمس لوحيدها: لأنه أبوك فقط أسمح له أن يلمسني. أتقدر حبّي لك يا حبيبي الوحيد؟ ص١٥٤ و١٥٥". ثم تشرع في تصوير تفصيلات مضنية ترصد فيها تطور طفلها ومنتجاته السلوكية "السخيفة" وتحولاتها العضوية، وكيف تسجلها لحظة بلحظة، وزقزقة زقزقة، ورضعة رضعة، حتى الآلهة ليست لها مثل هذه الدقة والحرص في متابعة تطور مخلوقاتها.. بالعكس، الآلهة تسهو في أحيان كثيرة فتحصد الأعاصير والحروب الملايين من أبنائها دون أن تنهض من نومها. لكن.. يا لهذه الـ "لكن" التي تكون أحياناً وقفة استدراك كارثي. يقولون: احمد الله إذا جاءت المصيبة لوحدها، لأنها تأتي دائماً ومعها أولادها وأولاد إخوتها وأولاد أخواتها. هكذا تتعامل الحياة ـ القدر ـ والقدر وجه الله المتجبر ـ المصير المرسوم على لوح اللاشعور. فبعد مصائب نازك المتلاحقة جاءتها الآن المصيبة القاضية الطبية، وهذا هو حبيب ـ حبيبها الأوحد والأخير، الكتلة اللحمية الغضة الصغيرة التي شكلتها من روحها، ملقى في وحدة العناية المركزية تخترق جسده المحبب الأنابيب الطبية التي لا تعرف الرحمة. لقد طرحه التهاب السحايا الدماغية الخطير الذي قلما ينجو منه أحد وغاب فاقداً الوعي تماماً. (لاحظ أن نازك والأطباء والروائية وهي طبيبة حسبما قرأت في السيرة المثبتة في نهاية الرواية لا يعلمون ما هو السبب، لكن نازك ومن شدة التغير الإنساني العطوف الذي اجتاح كيانها بعد الحمل جاءت بقطة عرجاء إلى البيت، ومن مصادر الإصابة علمياً بالتهاب السحايا الدماغية لدى الأطفال هو الحيوانات الأليفة، وقد يكون هذا شكلاً من أشكال تدمير الذات اللاشعوري بفعل الشعور بالإثم)، لكن من الذي يخطط لمثل هذه الإصابات المحكمة التي تنشب سهامها في لب سويداء الروح؟ هذه مقدرة إله قاس وشديد المهارة في اختيار مواطن العذاب.. تنهار نازك.. وتبرع الكاتبة الفذة في تصوير انهيارها، وتهاوي أركان وجودها مثلما تنسف الناطحات الضخمة بالديناميت بطرق هندسية ذكية تقوضها على حدودها.. تقوضت على قدر "روحها" بلا زيادة أو نقصان.. هكذا يأتي العذاب الإلهي رشيقاً ومفصّلاً على قدر جسد وجودك.. ولو صور مخرج هوليودي مشهداً لأم مثكولة بابنها الداخل في غيبوبة عميقة ولا رجعى منها بسبب التهاب السحايا، ويلبسها الأطباء قناعاً كي لا تلتقط العدوى المميتة من وليدها المريض، ثم غافلت هذه الامرأة الأطباء ونزعت القناع بطرفة عين وانهالت على قدمي وليدها المحتضر الرقيقتين تقبيلاً وهي تعوي من الألم، أما كان ممكناً من أن تعدّ هذه اللقطة واحدة من بين أفضل مئة لقطة في تاريخ السينما. لن تقترب منها سوى اللحظة التي اكتشفت فيها الممثلة "دايان كيتون" أن طفلها الساكن في المهد والذي حبلت به من حبيبها وليس زوجها كان ميتاً. هذا في فيلم "طفل تحت الورقة".

مات "حبيب" رضيع نازك ـ ولم يتعد الشهور الستة من عمره ـ نازك المثكولة أبداً ـ ثكلت منذ أن كانت طفلة عندما فصلتها معلمة الصف الأول الابتدائي عن صديقها "سعد" المصاب بالربو لأنها يجب أن تلقن أناشيد المسيحية بعيداً عن المسلمين ـ ثم ثكلت بحبيبها الأول فالثاني فالثالث.. مات وليدها "حبيب" ـ وفي الواقع خُطف ولم يمت ـ هؤلاء هم الضحايا الذين لم يتغن بهم أحد. وفي الصفحات الأربع التي سطرتها الكاتبة تحت عنوان: "ما كتبته نازك بعد وفاة صغيرها" يكمن الجواب الشافي الكافي. لو لم تكتب هيفاء بيطار غير هذه الصفحات الأربع لكان يمكنها أن توضع قطعتها هذه في مصاف القطع الفنية المشهدية التي لا تتكرر.

وأقول المشهدية حيث أتذكر مثلاً: مشهد الجواهري في مغازلات الضفادع على شواطئ دجلة، مشهد المومس التي تحن إلى مبغاها القديم بعد زواجها كبلبل أطعم فلفلاً كما يقول محمد خضير "مشهد "منيرة" بطلة الرجع البعيد وهي

تريد الانتحار بعلبة حبوب الفاليوم فوق السطح لدى فؤاد التكرلي، مشهد إيما بوفاري حين تفكر بالانتحار فيصعد إليها الرصيف وفي احتضارها وهي تسمع العازف الأعمى في الشاعر لفلوبير، ومشهد نازك هيفاء البيطار وهي "تحتضر" بعد اختطاف وليدها "حبيب" من قبل أخاذ الأرواح، ملك الموت: "أنت لم تمت. أنا التي تشبع موتاً كل لحظة. لم يروك حياً ولا ميتاً يا طفلي الحبيب. يعرفونك من صورك فقط التي تزين صالوناتهم. لن تتلقى الهدايا التي أعدوها لك. ولن تتمكن أن تناديهم: تاتا.. جدو. لكن لماذا خرّبت تلك الجراثيم اللعينة دماغك؟ وأنت لم تستطع المقاومة. أتذكر كم أنك رقيق ومسالم لدرجة لا تقاوم فيض قبلاتي التي تستهدف خدودك الطرية. سحبوا الأنابيب الداخلة والخارجة منك، سحبوا المفجر من رأسك وسلموك لأمك جثة. أنت لا تعرف ماذا يعني أن تحمل أم جثة طفلها. أتعرف وددت لو أشق صدري بضربة سكين وأرمي رئتي الإسفنج خارجاً، والقلب المنخور بالحب، وأسكنك سجن أضلاعي لنتعفن معاً، ونورق معاً، ونزهر معاً؛ شجرة حب خالدة بين أم وطفلها. تذكرت حبلك السري، رأيتهم كيف قطعوه، وكيف لقطوا طرفه قرب سرتك بملقط. أتعرف" لحظتها غمزتك. قلت لك وأنا أسمع صراخك الأول: لا تزعل.. هذا مجرد حبل ليفي، الحبل السري بيننا أوسع من الدنيا كلها، فلا تعتقد أنك انفصلت عن أمك. فهمت رسالتي لأنك سكت فوراً. وضعوك قليلاً على بطني معتقدين أنهم بذلك يدخلون الطمأنينة إلى روحك المفصولة عن الحب الكوني. أجل يا حبيب، داخل صدري يكمن الحب الكوني، وفي رحمي يتكون الخلق. أنا أبدعتك يا حبيب ــ ص١٦٣"، "كسرت جهاز الهاتف حين اتصلوا بي ليقولوا لي: احملي مجدداً وستعوّضين بطفل ينسيك طفلك الذي مات. السفلة لا يعرفون أنني حملت من رجل أحتقره، لا يجمعني به سوى الغش، لذلك آثرت أنت النقي كالضوء أن تغادرنا. سأحكي لهم كل شيء يا حبيب، الألم يحرّر من الخوف.. أين تهيم روحك الآن؟ هل تراني يا حبيب؟ هل أنت ذلك العصفور الصغير الذي يحط أحياناً على النافذة؛ نافذة غرفتي في قسم الأمراض العصبية؟. أنا لا أحترمهم لأنه يتعاملون مع آلامي كما يتعاملون مع دمّلة لم يحن وقت شقها وتفريغها من القيح. آلامي عليك يأخذ شكل كرات صغيرة حمراء متراصة، إنه دمي، دمي هو ألمي، وألمي هو دمي. الموت يا حبيب هو تحقيق للحب العظيم.. سأكتب آلامي كلها لأتطهر، لأصير لائقة باحتضانك حين تجمعني بك هوّة الموت، لنصعد منها إلى أبدية الحب ــ ص١٦٦".

ومن الناحية النفسية فإن هذه القطعة علاجية يمكن أن توصف لأي أم مثكولة. ولا أعلم لماذا لم تكن نازك الروائية قادرة على تصديق صديقها ــ صديق والدها ــ (الرمز) حين قال لها أنه بكى حين قرأ روايتها. ولكن حين تتحدث نازك عن أوردة طفلها الرقيقة التي غطتها كدمات التأبير.. والجانب الحليق من فروة رأسه المرضوض بسبب جرح المفجر.. وعن دفنه واستمرار شعورها بضرورة إعداد وجبة السميد مع الحليب وكيف يجب أن يقول أح أح أح... لتسأله أخيراً: حبيب أسألك وحدك يا صغيري: ما الحكمة في أن تموت؟ فأنا مضطر أن أعود إلى السؤال الآن: ما جدوى البحث عن القبح في النقد؟

في الفصل الختامي تعود نازك الروائية بعد أن أعجب كاتب البلاد بالفصل الذي قرأت من روايتها إلى السلوك المتضاد المتناقض: سلوك التعهير، تعهير الذات، لكن هذه المرة تقدم لنا العودة إشارات شديدة الإحالة إلى بنية تلويث لا شعورية قائمة في ذاتها مبعثها تلويث الأنموذج الأبوي الذي لا يتحقق دون تعهير ذات الابنة فركضت إلى بيروت للقاء بالناشر السافل الذي لقبته بـ"القناص" ــ الأكثر سفالة من الكاتب ــ والذي تسلم راية الفجور الحمراء من الأخير، والذي يكبرها، مثل الكاتب، بأكثر من ربع قرن. لكن الآن في غرفة استأجرها لها في أرقى فنادق بيروت.. تصور ناشراً يستأجر غرفة حمراء لكاتبة ناشئة وفاتنة ويهديها ساعة سويسرية غالية جداً.. ويحاول الاعتداء عليها وهي حاولت وناولت وداورت وناورت.. الخ.. والخ... وتعيشون وتسلمون.. لماذا أجهضت هيفاء النهاية الدرامية العظيمة؟

كنت أتمنى أن تصمّم الكاتبة إخراجاً درامياً آخر بحيث تصبح النهاية السوداء عند فاجعة موت حبيبها "حبيب" التي أدمت قلوبنا هي الخاتمة ــ تحديداً القسم المعنون بـ"ما كتبته نازك بعد وفاة صغيرها" ففيها وصلت شهقة الروح المكلومة ذروتها القصوى، ولا عذر لمن يحبس دموع التعاطف والمشاركة والتطهير، فلا تبرد ملحمة الأحزان والثكل في برودة الخمريات والتواطؤات التي تكرّر سيناريو ما حصل في الظهيرة الحمراء مع كاتب البلاد.

إن من أروع ما قدمته هيفاء في روايتها هذه إدراكها الحاسم لأهمية ما أسميته في دراسات سابقة: "الفسح التأملية" أو "الوقفات الفلسفية" في الفن الروائي. هذه الفسح والوقفات هي عصب وجود الرواية الحديثة وهي التي ميّزتها من الرواية القديمة. في سيدة الحكايات كان هناك حكي لواقعة تتسلسل، طبعاً هذا لا يعني أن ليس فيها معان وموقف من الحياة والوجود ــ لكن هذا التسلسل لا تتخلله فسح تأملية تنتقل من الموقف اليومي الحديث العابر الذي يهم الفرد المعني في الرواية إلى المعضلة الوجودية المأزقية الثابتة التي تثير في

نفس المتلقي ما هو أبعد من التساؤلات الهامشية فتدخلها في أتون التساؤلات الجوهرية التي لا جواب لها، لكن الأهم هو أن نجعل القارئ يلتفت نحو الداخل.. الداخل الموجع الذي يتغاضى عبثاً ليتملص من مخالب المثكل متبعاً سلوك النعامة الحكيمة. بغير ذلك تظل الرواية وقائع تتقطر سلسلتها مثلما كانت الحوادث تنطلق من فم الحكواتي أو "القصّخون ــ راوي حكايات المقهى الشعبي:

تتعرض نازك لإهانة من مديرتها وبدلاً من أن ترد عليها تجد نفسها تقدم لها هدية وهي ابتسامة الانخذال والامتنان المهادن التي تدربت عليها طويلاً بفعل المهانة والإنذلال الاجتماعيين. هذا حدث مبتذل يحصل كل يوم، لكن كيف تنقله إلى خانة المحنة الوجودية الأشمل والأشد والتي تبقى لها تأريخا، وبغيره تظل حكاية. تحول نازك إهانة المديرة إلى وقفة تأملية واسعة الأبعاد فتقول سارحة في أعماق مهانتها: "فكرت أن أهم شعور يميز الإنسان، ومن دونه يكون مسخاً هو الإحساس بكرامته الشخصية وبأنه محصن ضد الإهانات. كنت ضحية شعورين متناقضين في آن: أولهما أنني لا أساوي شيئا، وثانيهما أنني أمتلك موهبة كامنة في أعماقي كدرة لا تقدر بثمن. وكنت أستطيع أن أعيش الشعورين في وقت واحد، وكان الزهو الذي يولده إحساسي بموهبتي يتأبط إحساسي بعدميتي وتهميشي في مجتمعي. كنت مجرد موظفة، عملي في الواقع هو البطالة الأبدية، وراتبي حقير، وحياتي الاجتماعية مقفرة لسبب رئيسي هو شح الراتب الذي كان يضطرني أن أبقى في حالة شلل. لكن رغبتي بالكتابة كانت تطفو فوق شخصيتي... إلى آخر المقطع الذي اقتبسناه سابقاً (راجع الصفحات ٢٣ و٢٤ و٢٥ من الرواية). هكذا ننتقل من حدث يومي مبتذل إلى مراجعة الكرامة الإنسانية وشروطها وعملية الخلق كوسيلة للسيطرة على الاغتراب والتهميش الذي يسحق الفرد وشروط العملية الإبداعية الملغزة، قوة الإلهام، شروطه الداخلية، عملية التخمر الإبداعي، السيطرة على قطرة الزئبق اللغوية..

وغيرها. وتستمر الكاتبة في سياحة التأمل هذه التي بدأت على الأرض مع المديرة متصاعدة مع فكرة الحياة والخلق شيئاً فشيئاً إلى أن تصل إلى السماء لتستنتج: "كنت أقتنع كلما أمعنت في الكتابة معتصرة روحي أن الصمت هو أكثر بلاغة من كل الكلمات، وأن الله حين خلق الكون كان صامتاً".

وحينما تعطي الفصل الخامس من مخطوطة روايتها للكاتب وتتساءل إذا كان سيعرف أنها تتحدث عن نفسها هي، تأخذنا إلى الحديث عن الذاكرة البشرية وصلتها بالزمن وفعلها الانتقائي الذي يفرضه الصراع بين الشعور واللاشعور والنظرة الفائقة للكيفية التي تصبح فيها ما لنفسها حين تكتب سيرتها: "للذاكرة عالمها الخاص. أحسها تلعب في حياة الإنسان ما يقوم به الاصطفاء الطبيعي بالنسبة للأحياء. لقد اجتهدت أن أكتب بنزاهة الفصل الخامس من روايتي التي لا تزال ضبابية. كتبت عن نفسي، وبيني وبين تلك الفتاة التي كنتها حوالي عشرين سنة. لا أعرف إلى أي حدّ محت ذاكرتي حوادث، ورفعت من شأن حوادث أخرى، لكنها بالنتيجة أنشأت عالمها الخاص الذي سجلته لي تلافيف دماغي. رؤيتي للأحداث بعد عشرين سنة من وقوعها يختلف كثيراً عن رؤيتي لها حين كنت أعيشها. ترى ما الذي يربط تلك الفتاة الرومانسية في العشرين من عمرها ــ التي كنتها ــ بتلك المرأة التي تحاول بإصرار عنيد أن تكون كاتبة (...) حين كتبت هذه الأوراق أحسست بأمان، ربما أمان زائف، وأحسست بسعادة كبيرة. شعرت أنني أمسح برفق على رأس تلك الفتاة العشرينية التي كنتها، جميل أن أصير أما لنفسي، وبعد سنوات أغدو جدة أيضاً ــ ص٧٨".

إن هذا هو ما أدخله "مرسيل بروست" صاحب البحث عن الزمن الضائع، في فن الرواية، وخذ على سبيل المثال تداعياته منطلقاً من كعكته الشهيرة. والكاتبة عن هذا الطريق تنقلنا من الفردي إلى الجمعي ومن اليومي العابر إلى الوجودي الثابت، وبذلك لا نكون "متفرجين" على وقائع تعرضها الكاتبة مثلما كان الحاضرون "مستمعين" لحوادث يقصها الحكواتي، بل مشاركين فاعلين في معضلات الكاتبة التي أصبحت ترتبط بهمومنا وشؤون حياتنا بأكثر من وشيجة.

لقد استخدمت الكاتبة مفردات فصيحة يغلب عليها طابع الاستعمال العامي اليومي، لكنها انتقت لها الموضع المناسب والصياغة الملائمة فجاءت موفقة ودقيقة في التعبير عن الحركة أو الصورة المطلوبة:

ــ كنت أنصت لبقبقة التفاعلات الداخلية.. شياطين الشهوة تنطنط في ذهنه.. ثمة سوسة تؤرقها.. طبطبا على كتفها.. الأذيّات التي حصلت لها كبيرة جداً.. في حين أنها استخدمت تعبير "يا للورطة" في جملة تعجيبية لم تكن بمستوى حرارة الموقف: كانت تمشي على إيقاع جملة واحدة: يا للورطة.. يا للورطة!! مقابل الاستخدام الموفق لمفردة (طز): تضافرت أصواتهم جميعاً وقالوا: طز في حبه.. حاولي أن تكوني مغرية.. تابعي أفلام البورنو!!

وحين تحدثت عن لغة الروائية وصفتها بـ(الشعرية) المتوهجة ووضعت مفردة الشعرية بين قوسين لأنني لا أؤيد أن تكتسح لغة الشعر ساحة القص يجب أن تكون للشعر لغة شعر وللرواية لغة رواية، وهذا ما حافظت عليه الكاتبة من خلال استخدامها اللغة الشعرية بصورة منضبطة، الأمر

الذي جعلها في موضعها مثلما يتدلى منديل أحمر من جيب جاكيتة نسوية بيضاء ــ والوصف ليس لي ــ مثل: "شهق شهقة استحوذت على روحه وهو يطل على قبتي الفضة، وقد انعكست عليهما زرقة الفستان (وهذه الصورة تعبر عن حساسية لونية تشكيلية مرهفة.. انغرست يده بين حمالة النهدين السوداء والنهد، فطعنت الحلمة راحة يده بتحد صريح.. وغيرها (قليل) وهي الاستراتيجية الصحيحة.

وحين أتأمل الغلاف الذي لم يثبت اسم مصممه، أجد أن مصممه قد قرأ الرواية بدقة وغاص في معانيها وتوفر على ثقافة نفسية عالية أيضاً: طابق سواد الآثام في اليدين اللتين "تقترفان" والرأس حيث تترعرع الأفكار الآثمة، وطابق حمرة الغريزة الدموية المحاطة بصفرة نوايا اللاشعور الماكرة؛ طابقان. والبياض لوجه "الإبداع؟؟ روح الأنوثة الخالقة.

تبقى الرسالة ــ عدنا إلى الرسائل ــ الأخيرة، المسكوت عنها في الوقت الذي لا ينبغي السكوت عنها؛ رسالة تثور في الأذهان من خلال استدعاء الموقف المناقض ويمثله التساؤل البغيض: لو كانت كاتبة هذه الرواية ــ وهي رسالة ــ مسلمة وتطرح الكيفية التي تتحطم فيها أحلامها وآمالها ووجودها على صخرة التابوات الدينية، فهل ستستقبلها الجهات المرجعية بهذه الطريقة؟

آه.. يا له من مجتمع منافق!!

وأخيراً، وليس آخراً كما يقال، أقول لصديقي الناقد الذي يبحث عن السلبيات وجداول الأخطاء اللغوية التي قد يقع فيها حتى الناقد: قالت الكاتبة في الصفحة (١٥٢): الصفحات البيضاء، والصحيح هو الصفحات البيض، فهل ارتحت؟.. وشكراً هيفاء بيطار.

* ناقد عراقي له العديد من المؤلفات منها:

ــ **مملكة الحياة السوداء** ــ دار الشؤون الثقافية ــ بغداد.

ــ **مخيّرون بالشعور مسيّرون باللاشعور** ــ دار الشؤون الثقافية ــ بغداد.

ــ **القرين المعادي** ــ دار الشؤون الثقافية ــ بغداد.

ــ **من أدب عصر المحنة** ــ دار الشروق ــ عمان.

ــ **اللعنة المباركة** ــ دار نينوى ــ دمشق.

ــ **عبد الخالق الركابي** عراب اللاشعور الماكر ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت.

ــ **تحليل أدب المراسلات** (السياب وغسان كنفاني أنموذجاً) ــ دار الشؤون الثقافية ــ بغداد.

.... وغيرها.

□□

صوتها.. وَأعالي الصدى

إبراهيم عباس ياسين*

اللّيلُ، والقمرُ المؤبَّدُ بالشحوبِ..
اللاذع الأوجاع، والصمتُ المريبُ
وكواكبُ الأحلام تذهبُ
في شرايين الظلام ولا تؤوبُ
قلْ لي: أتذكر "إبنةَ الحظّ" التي
من سالف الأحزان تأسرها
وتكسرها الخطوبُ؟
وفراشةَ النار التي تترصّدُ الأقدارُ
رقصتها، ويغسلها بدمعته اللهيبُ؟
قلْ لي: إلامَ إليكَ تأخذني
الدروبُ، وعنك تُقصيني الدروبُ؟
وإلامَ تحيا فيّ - رغم النأي -
يا الرجلُ الغريبُ؟!

* * *

ماذا أقولُ
وأنتِ قربَ القلبِ داليةٌ
وفي الأعراقِ سيفٌ من لهبْ
ماذا أقول؟
وكل أسيافِ العشيرةِ والغاتْ
في دم القتلى يُرقّصها الغضبْ
بيني وبينكِ - يا حبيبةُ -
ألفُ مقبرةٍ ومجزرةٍ
كأن الأرضَ، كلَّ الأرض، قبرٌ
فوقه يبكي مراثيه القصبْ

وحدي..
وكلُّ مصارعِ العشّاق تسكنني
وأنّي مُتْعَبٌ حتى نهاياتِ التعبْ
وحدي، كأنّي رايةٌ
مالتْ على ميدانها المهجور
تهتكُ عريَها ريحٌ،
وتعبرُ قلبَها المثقوبَ ريحُ
ماذا أقولُ؟
وحولنا تتثاءبُ الصحراءُ
بالموتِ المبين، ولا مبيحُ
روحانِ محكومانِ بالإسراء نحنُ،
أمامنا أفقٌ مُحمّى كالحديدِ،
وخلفنا أفقٌ ذبيحُ
وعلى موائد جرحنا

---

* شاعر من سورية. عضو هيئة تحرير "الموقف الأدبي".

تتزاحم الغربانُ والرهبانُ..
راياتُ الردى السوداءُ..
والزمنُ القبيحُ
لم يبقَ لي إلاّ التذكّرُ في غيابكِ
(علّها قد تنفع الذكرى)
وهذا النازفُ الناريُ يملؤنا جنونا
أترى جُنِنْتُ عليكِ
حين رأيتُ وجهك كوكبا
وبياضَ روحكَ ياسمينا؟
ورأيتُ آلافَ الكواكبِ
كالملائكِ حول عرشكَ ساجدينا؟
الحَمْدُ للزمن المتوّج بالرمادِ المرّ،
شكراً للمدينةِ..
أنها لم تطعم النيرانَ جثثنا،
لفرسانِ القبيلةِ أنهم لم يقتلونا!
أنا ـ يا حبيبةُ ـ
دمعةٌ خرساءُ تذرفها القصيدةُ
فوقَ ليلِ العاشقينا
فلتغفري لي كل هذا الصمتِ..
هذا الموتِ..
هذا الجرحِ..
هذا الملح يشرب نبض أغنيتي..
ـ وأنتِ؟
ـ أنا التي حملتك ملء جفونها
حلماً، وأخفتْ سرّك القدسيْ
مثل جنينها
وأنا التي لما تزل ترعاكَ
بالأهدابِ، يا حبّي الوحيدِ،
ولن تهاجر عن مداكَ لو أنهمْ
وضعوا الكواكبَ في نهار يسارها
والشمسَ فوقَ يمينها
ووجدتُ إنسانيّتي لما وهبتُ
ربيعَ عاطفتي السخيّ لعاشق:
أهدى إليّ أنوثتي
وأعادني بشراً سويّا
ونسيتُ أن أنسى هواكَ
أنا التي مالت عليكَ
بشمس فرحتها
وألقتْ ظلّ وردتها النديّا
وأنا التي هزّت إليكَ بجذع نخلتها
الرياحُ على الدجى
فاسّاقطت عشقاً جنيّا
لكَ ـ يا حبيبي ـ
كلّ ما ملكتْ يدايَ من الحنين،
وكلُّ ما غنّيْتُ لكْ
يا من رحلتَ ككلّ أطيارِ الصدى
وحملتَ أحلامي معكْ
يا ليتَ لي ريشَ الغمام،
وخفّةَ الأنسام،
إن مالَ المساءُ لأتبعكْ

لكنني امرأةٌ على أنقاضها
ينمو الخرابُ،
ويعتلي في كل مُنْعرج صليبُ
تتقمّصُ الأقمارُ صورةَ قلبها المكسور،
لا فجر يشقّ ظلام حيرتها
ولا برقٌ لعوبُ
لكأنها الأقدارُ آختْها
وجافتْها الحياةُ.
ما زلتَ عاشقةً تسافرُ
في مهبّ الليل والذكرى
تعذبها (الأماكن كلها)..
الأصواتُ والضحكاتُ..
ناياتُ الصدى الباكي..
تعذّبها مراياها.. الرؤى والأغنياتُ.
الليلُ.. والحلم المخضّبُ بالمواعيدِ
الأسيرةِ.. والسفرْ
قدري ـ أقولُ ـ بأن أحبكَ،
أن تكونَ (أنايَ).
فلينقش على جسدي
مشيئته القدرْ
لا أطلب الغفران من قلبي
ولا عن نبض أوردتي أتوبُ
يا أيها المصلوبُ بين النبضَ والشريان..
ساعدني على النسيان
اخرج من دمي ـ أرجوكَ ـ
من فكري..
ومن عبثيّة التفكير فيما كانَ...
كن ما شئتَ إلا أنتَ..
كن رملاً.. سراباً خادعاً..
ثلجاً على أشجار نيراني يذوبُ
كن غيركَ المنفيّ فيّ
فلا أحبكَ يا حبيبُ!
قل لي: أما زالتْ
تُساورك الظنون بحرّ عاطفتي؟
أما زالتْ تشاغلك القصيدةْ..
بزنابقِ الكلماتِ؟
هل ما زلتَ يأخذك السؤالُ
إلى منافيه البعيدةْ؟
ـ أنا، يا حبيبةُ، فارس المنفى
وحارس وردةَ الماضي الجميل
من الذبول، أقولُ: ما جدوى القصيدةِ
دونما عينين عاشقتين؟
ما جدوى الأغاني كلّها؟
لا غيمةٌ خضراءُ..
ألقتْ ظلّها العالي عليّ،
ولم يهدهدني شروقٌ في غيابكِ
أو غروبُ
هبّتْ عليّ رياحُ جرحك فانطفأتُ،
تعبتُ ـ يا قمري البعيد ـ
من الكلام وسائرِ الأحلام..

من صمتي المرير..
من القوافي والبحور..
تعبت من مدن البغاء..
ولعنةِ الزمن المخضّبِ بالفجور:
إلام يأخذنا إلى جنّاتِهِ
وعدٌ كذوبُ؟
وبأيِّ آلاءٍ أرحّبُ..
بعد وجهك، أو أكذّبُ؟
لم أجد وطناً
أعلّل وردةَ النفس العليلةِ
فيه بالآمال، أو أرضاً
بحبّك لا يشاغلها السؤالُ،
فلا تطاردك الخطايا والذنوبُ
يا أيها المنصوب فوق مسلّةِ الأزمان؟
أين الفلكُ والطوفانُ؟
إن الطير فوق رؤوسنا،
والأرض واقفةٌ تعرّي روحها
الأحزانُ، فلتمطر ـ ولو لهباً ـ
لعلّ الأرض يغسلُ روحها العاري
واللهيبُ
ولربما تتكوكب الأحلامُ
في مدن الهلاكِ،
وتبتدي دوَرانها الأفلاكُ
ثانيةً، وينحطم الصليب!

❑❑

أتكفـــن بالمـــاء وزرقته

رجاء بن حليمه*

لها أن تتّسع حتّى تحضن مداي
ولي أن أضيق، أضيق
حتّى أعانق مجراها
حدودها التربة، خصبة
تقبّلها بشفتين مبللتين
بندى العذوبة البكر
وحدودي الماء أتكفّن بزرقته
لأنتشر في موتي
حدودها الهواء، هيّنة، ليّنة تقبل
مدمّرة تمضي تكسرني
لعوب تذروني للهباء
وحدودي النّار أكتوي بها كما تشاء
هل عدنا؟
أم إننا نمضي في موتنا إلى بياض الوجود
هل عدنا؟

أم إنّها الذّكرى تعود بنا إلى بياض الطّفولة
هجرناها... تلهو على ضفّتين للحلم المستحيل
ماء يسابق ماء إلى ذرى التفجّر عند نبع الضّياع
طين يعانق طيناً حتّى التشكل بصورة التّقاء
يا وجهها الأبديّ يطلّ من فجر الغياب كأنّه لم يغب
يا غيابها القاتل القاهر في الحضور المستبد

أرجوها كمن يرجو النّهر أن يخاتل مجراه ويعود
أرجوها كمن يرجو الله أن يفنيه ثم يبعثه، ثمّ يفنيه
ثمّ يبعثه فلا يراها، إذ يشتهي أن يراها، ويشتهي أن يرى
ما لم يكن في الرؤية إلا رؤيا تأتي كفلق الصّبح
ضياء في ظلمة القلب النّبيء
أرجوها، لا ابتغاء ما نلت في الحرمان من رجاء

---

* شاعرة من تونس.

أرجوها ابتغاء وجهها في العنفوان، أرجوه دافق التوهّج، عتيّ الكبرياء
أدعوها معبودتي
امتثالاً وخضوعاً وطاعة
وأجيب داعيها كما أجيب داعي الله سواء بسواء
صلاتي لها وله... افتتاناً وجنوناً
أدعوها امرأة الأقاصي، من عليائها تشرق طاغية
تمتلك القلب، لها في الرّوح مملكة ولي في عشقها شؤون
أدعوها غادة الأعالي، سيدّة المقام الأشرف
لها الأمر في كلّ أمري، إن عدلت أو ظلمت
كفر القلب بمن سواها
وسرى الحبّ على هداها
إنّما أمرها في الهوى أن تقول "كن" فيكون.

□□

خارج الزمان.. خارج المكان

بريهان قمق*

تَتزاحمَ أطيافٌ كالنملِ في عينيَّ،
تتلو شَجْوَ شبابيك صَدِئةِ الجدران
تَصدَّعتْ أناتُها خوفَ انقراضٍ وذبول..
كَمْ رَكضَ صَمْتُ صَقيعٍ يعيدُنا
لِنُجنَّ مِنْ وَجَلِنا ويأسِنا،
فنُفقَدُ في التِيَاعِ صحراءِ الوجود..
إنّا على مَرْمَى بَرْقٍ، نَسْمَعُ ضَوْءَهُ
لكنّنا.. لا نُبْصِرِ مَجاهِلَ العَتَباتِ..
صَمْتٌ مَوْجُوعٌ مُكَدَّسٌ
يَرْجُونا الزحامُ، أنْ نُفْرِغَ المَجيءَ..
لنتبوأ زمننا الهالك..
يعودُ يُغافِلُنا،
يتَّقِدُ مرةً أخرى
يَنْقضُ..
على حكايانا..

لِمَ في السَّهو الشَغفِ والأداءِ الشعائريِّ،
نضيعُ هكذا!!!
...
ها أنذا أعودُ إليكَ.. كي أحدّثكَ..
أو.. أنالَ منكَ وردةً مبللةَ الحكاية..
اختلطتُ بكيمياءِ التّأسّي ليسَ له تسمياتٌ
تسللتُ ذاتَ يومٍ إلى شباكها الأزرقَ
وجدتُك بين دفتي كتابٍ حزين
خارجَ النّص نحنُ
ومن زمن المِقتارِ نعودُ للغيابات
نسكنُ الأساطيرَ تسكنُنا

سيحكون عنّا يوماً
تهويماتُ صباحاتٍ ومساءاتٍ توقفُ يَراعة الزمن،
تهْذي، ترتدُّ لِحلمِ الحُلم الماضي الغدِ..
وكله
عدم..
...
أيها المسافرُ صوبَ قرنِ الجنون
أتُشرقُ في مرايا قلبكَ ملامحُ لم تسكنْ بؤبؤَ العيون..!؟
سأمشي إلى حتفي بأحداقٍ مفتوحة
لا برقَ يشقُّ عتمةَ يومي
لا صاعقةَ تضربُ ليلي
لا شيء سوى أرتالِ الهازلِ وتقوسِ الكلماتِ

* شاعرة من سورية.

قد سئمتُ قصائدَ لجة خدع السُفَهاء،
وسَنيَّة المعنى، شاحبة اللون زخرفُها أجوفا
كلماتُ ظلالٍ، تسلبُ ظلالاً
لا شيء معها سوى كذباتٍ
لعناتٍ
بكائياتٍ
ركلاتٍ
ثوراتٍ مُوتفكاتٍ
وكثيرٌ من قهقهاتِ مجونٍ
في زمنٍ
بلا نبوءاتٍ..

...

أيها القادمُ خلسةً من غاباتٍ منسية
نتساءلُ، نُسائلُ، نُعاتِبُ، ونخاصمُ أحزاننا
نستحضرُ المعنى وسط كومةِ مسلّماتٍ،
مُصادفاتٍ،
التماساتٍ،
نُحيلُها لهالاتِ شمسٍ شاحبةٍ غاربة
تتساقط أوراقٌ،
مدنٌ،
أطفالٌ،
كثيرٌ من رحم النساء،
يَهْوي جَذْعٌ،
ويَحترقُ جذرُ الشجرُ

...

أتيكَ على مناكبِ صقري الأعمى
أنا المفتوحة على لغزِ الأبدية..
جيادي قوقازية بلا سرجٍ تاهت في الصحارى
سأعترفُ
أضعتُ عصافيرَ السّدر
أطعمتُها خبزاً، سكراً، مُهجةً، ورحلتُ عنها..
أعترف.. خاصمتُ نفسي
وكتبتُ يومياتٍ لا أباليّة..
زهوري..!!
صارت علفاً للقطعان..
أيها الضوءُ الأعمى طهرني منْ كآبتي
أيا ملكَ الغيلان خبئني من لمَّةِ وجع أسئلتي..

...

أمانة
أخرجُ من ليلةِ ألفِ ليلة

إغريقاً، بوذياً، سُومرياً، كنعانيّاً، مُوآبيّاً، فرعونيّاً، قوقازيّاً
ما عادَ صغارٌ كبارٌ يَخشونَكَ
أما دريت أننا في زمنٍ بلا ظلٍ وملمح..!
نرسيسُ ما عاد له وجهُ جسد،
وقلبُه النرجسيُّ منَ البشر احترق
اخرج من رحم الكتبِ،
لا تَخشَ البشرَ
ليس بينهم عشاقٌ،
ولا فرسانٌ،
وسيوفُهم خشب..

...

أداهمتك الأحزانُ فجفلتَ..؟؟
ما أشقانا وقد أضعنا زماننا والعنوان
عُدْ إذنْ لغبار الكتبِ
فهناك رائحةُ أرض، وثمة إنسان..
لكن، لا تتركني وحدي
لا تقطع صحوةَ وهجَ شوقي
أنا وأنت طويلاً عميقاً سنهذي
نُهدي بوذا إصبعين،
نتساءلُ ببراءةٍ يمام:
أيهدأ عقلٌ إنْ كفّناه بالوردِ؟؟؟
نتساءلُ ونُسائل ونُعاتِبُ أحزاننا
أيا غولَ زمنٍ سحيق، أما زلت تتمنى أن يجنّ العالمُ مثلي؟؟
تعالَ إذن خارجَ الزمن والمكان
نخترقُ جدارَ الصوتِ نوقظُ مدنَ الشبح..

...

أتراقصني كي نعيدَ للأبجدياتِ بريقَ توهُجّها
ضوءَها المنفلت
نلتمعُ في ليل التساؤلاتِ اختلاجاً
لا تَخشَ قدمي دوساً
فرأسي على حبل مشنقةٍ هناك يتدلى..
وشمسٌ غاربةٌ تئنُّ على كفّي،
تقودُ الوَسْميُّ طرقُ الاستحالاتِ
قلبي هناك في حقل زنابقَ
يحصدُ وعداً،
أملاً،
صوتاً،
بأنْ لا يُجرحَ،
أن لا يُقتلَ

إلاّ
أنّ الوعدَ احترقا..
...
جذيٌّ تائهٌ في مراعي اللامعقول
ثورُ السماءِ ينقضُّ يلتهمُ قلبي
ميزانٌ متعبٌ بين أصابعي
حيتانٌ تلاطمُ بحرَ عقلي
عقاربُ تنهشُ خلايايَ
ذئابٌ تحكم زمني
أبيني وبين الجنون مداراتٌ خصيبة..!!
ترى
أتسكنُ الروحُ إن خضعت طاقة العقل؟
أو يستكينُ جسدٌ إن فرغت شحناتُه؟
إلى أين يذهبُ القتلة أيها الإنسانُ؟؟؟
ترى..
متى يرتقي الإنسانُ ليكونَ إنساناً..!!
متى يا غولي تماهينا في أسئلةِ القرن الصعبة؟؟
أيها الرفيقُ
أتقتاتُ ذاتكَ المحترقة!
أيُدميك عزفُ أحرفي..!
أتخشى بغتة فرحة حزن مسائي..!!
كم عانقت حروفي لك السَّنا،
داعبت أمنياتٍ معلقاتٍ على شجرةِ ميلاد
تعال نسترجعها في براءةِ جباهٍ نقيةٍ كندفِ الثلج
لتمجدكَ السماءُ أن تحفظكَ في ذاكرتي
وفي ذاكرةِ زمانك تُحفظ طيبةُ أحلامي..
...
ما زالت أبجدياتي في يوم الميلاد، تبتهلُ تتدسُ ريْعانَ القصيد
أيُّها الحرفُ المقدسُ
أمانة
قاوم السيّافَ
استمر وإنْ كنت على بساطِ ريح هاجعَة
تعالَ نُراقصُ ضوءَ القلبِ على صفحةِ ماء
نشعلُ الفناراتِ
قد ينفجرُ الماءُ مغنياً
ربما يجيءُ إليه شيءٌ من الحبِّ الخمريِّ،
قبل أن يتخمّرَ نبيذاً عتيقَ الوجع أسود..
أخرج من ألفِ ليلةٍ وليلةَ
إجعلها مليارَ ليلة
إغريقياً بوذيّاً سومريّاً فرعونيّاً مؤابيّاً كنعانيّاً قوقازياً
أخرجُ من رحم الكتب
بارتعاشةِ الشهقاء
سنرقصُ الليلة كمليار ليلة
وَجَعاً
نَزْفاً
سنروي مِنْ جديدٍ حكايانا
أنت في صدع الزمن أسطورة
وأنا..!!
ماموثٌ مطمورٌ في جليدِ عصورٍ مسحوقة
وقبيلتي مومياءٌ ترقصُ مأتمَها
مقعدكَ ينتظركَ
وأنا
لم أنهِ القصيدة
ومعزوفتي إليكَ الليلة،
اسمها..
أ
م
ا
ن
ة
.
.

ابنة ربة عمون
بريهان قمق

□□

من سيدفن الحمام القتيل؟

بديع صقور *

تطفئ نارك وتاتزر بالظلام
تقترب من حدود الظلمة
وتجتاحك الهزائم كسيل..
فكّر..
كيف تعلي سقف السّماء الواطئة،
قبل أن تنهار كسقف العالم؟

* * *

تمتطي صهوة الحزن الجموح
الخريف يطوي أشرعته
ويرسي سفينته
على شواطئ الأرض المهجورة
فكّر..
كيف ستقنعه بنشر
أشرعته والعودة ثانية إلى الإبحار؟

* * *

حمامة تئنّ من الجوع
تبكر في البحث
عن حبوب ضائعة بين التّراب..
البراري أشبه ببقرة عجفاء
والحمام يتساقط برشقات الصّيادين
هل تظنّ أن أحداً ما
سيفكر بدفن الحمام القتيل؟

* * *

مرّ من صوب عيونهم
فأفلوا كنجم خائف
أفلوا.. ووجوههم
يغطّيها غبار الدّهشة
ما بين أعمارهم وهشاشة
الأيّام نهر من سراب
فكّر..
كيف ستنتصر على الأفول؟

---

* شاعر من سورية

***

يرتجف الحبُّ
خلف خيمة العشق
باردة أسرّة العشاق
بارد ليلهم..
بارد صيفهم
فكّر
أن تقنع الحبّ بالتخلي عن مغادرة خيامهم.

***

شاحب وجه السّماء
دع النّجمة تقترب
من خدّ القمر
دع الغيمة تلفُّ العاشقين
فكّر..
كيف سنجمع قطعان الحبِّ
السائبة كوعول البراري؟
ليس مؤكداً أنّ الله
سيبلوكم بطوفان جديد.

***

الغيمة تقبّل ثغر القمر
القمر يتململ خجولاً
تحت وقع القبلة الخاطفة
أقسمتْ له..
أنها شاهدت الغيمة تعانق القمر
فكّر..
هل هي مجرّد تخيّلات
أو أنّه تحريض أو ابتكار
جديد لصناعة الحبّ؟

***

ظنّها ريحاً
فشدّها من جديلتها
ظنّها نبعاً
فحاول أن يرتشفها
ظنّها ليلاً
فغاب في متاهات ظلمتها
فكّر..
هل من حيلة لإيقاف ما تبقى
له من الظّنون؟

***

أعبُر بقارب الذّكريات
إلى ضفّة الحلم
يستيقظ الحنين فيَّ
إلى ما قطفته من قُبَلٍ عذبة..
إلى من أضعتهنّ في الدّروب البعيدة
إلى من سرقن جعبة الرّيح منّي
لن أفكر بالذي ضيّعته
خارج قانون الحبّ.

***

لا أحد ينتظرك..
عند تخوم المدارات
لن تعيد ما مزّقته الحروب
على معبر هذا العمر
وفي متاهة هذا الغضب
بهت ذهب الحنطة
فقدنا الحنين للبيادر والأمكنة
وتلاشى دفء الزّنابق
من أرواحنا.

***

الحيرة تحوك لنا ثياب غربتنا
فكّر..
كيف سنبدّد
هذه الوحشة؟
كيف سنعيد..
الطّمأنينة للعصافير؟
كيف سنروي..
عطش الشّفاه اليابسة؟

دمشق/ شتاء/ ٢٠٠٨

□□

على سرير الورد

معشوق حمزة *

هذا اليوم الأول لي
من أكثر من ثلج مرّ على الأيام
سأكافئ نفسي المنطفئه
سأرتب مائدة العشق
على جسد الوردة
فوق سرير الرغبات
أداعب لحن العطر
أقلد لثغة عصفور
تاهت عنه النغمات

لليوم الأول سيدة اللون الأبيض
تختار الملح
لتسكبَ لي من عينيها
دمعة لهفتها
تملأ قلبي
تشعل في همس
قصة شمعتها

وتتوب.. تتوب..
تذوب.. تذوب..
أناديها
يا سيدة اللون الأبيض
يا سيدة قلبي المرهون
هنا..
في كوب اليوم الأول
في هذي الليلة
لن ينفع أن تبتهلي
أن تتسدلي
لن ينفع أن تلدي التوبة
أن ترتفعي فوق قباب الجملة

في يومك هذا سيدتي
سأقلب قاموس الكلمات
أمتّعُ كل حروف اللغة المحكية
حرفاً حرفاً
أفصلها عن جسد الجملة
أنزعها
عن رهش الكلمة
أدعك حرفاً
أدعكه بأنامل غيمه
وأعرّي حرفاً
أنفخ فيه
يصير كما جاء
أشمّ طراوته
وأذوق حلاوته

* شاعر من سورية.

وألملم ما ساح من الوجد
أضمّ إليه توابل حلم
وأراقصه
وأنام صريعاً في ظلّه
من كان يصدق
أني سوف أرتّب حوض الورد لديك؟

وأدعو حرفاً آخر
أدعوه إليّ
يميل على قدمين
يسير على سطرين
ويغنج..
حرف الحكمة أنت
حرف الحشمة أنت
كيف تغامر
ترفع قبعة النشوة؟
يا حرف تعال إلي
وأردُّ شفيعَهُ
كي يحظى برفيقة عمر
بهشاشة سطر
وأردُّ إليه صوابي
وأعانق فيه ليلة قدري.
يا حرف تمهّلْ
عُدْ من حيث أتيتُ أنا
عد يا حرف إلى ليلاك
عد للكلمة والجملة
أشهد أنك كنت هنا
أشهد أني كنت هناك..
ويشيح الحرف الواقف
في الخلف بوجهه
لكن المنديل الطايح
فوق الرأس يدل عليه
أشير إليه
أقلبُ كفيّ
تعال
تعال تعال
كفاك دلال
فيقدّم سطراً
ويؤخّر سطراً
ويجيء
يفوح المسك
ينوء الليمون بحامله
ويسيل لعاب النقطة
ترتسم البسمة
تحتال على الشفتين
تهتزّ الصفحة
تهتز الصفحات
والحرف القادم من خلف السطر
يمدّ يديه
ويفتح صدره
يجلس مرتبكاً
وأصابعه الكسلى
تتثاءب في قلق
فأحاصره
كيف يفرّ؟
وكيف سيقفز فوق الحبل
وطيفي يرهقه بالوصل
يحاصره باللثمات..؟
هذا اليوم الأول لي
أين ستذهبُ؟
لن تخرج من معركتي
مكتوم الرأس
ومهزوم القدمين
لن تخرج من حضن كتاب الإرضاء
ومن مائدة النكهات الحرجة
ستؤدي دورك في الإنشاد
وتوقظ كل نوارس هذا العشق
ترتل أعمدة الحكمة
لن تخرج من هذا الوهج
حكمتُ عليك بأن تبقى
دلواً منكسراً
في قاع البئر
يناشدك العطشى
وعواءُ سنين عجاف
وأنا فوق الألف
مثل الهمزة
أفترش الغابة
والدفترُ مفتوح يا حرف
على مصراعيه
أدعوك إليه
ستكتب آخر سطر أبيض
بين يديه
وترسم أول فاكهة لمستْ شفتيه
لن تهرب من ظلي المثقل
تحت الدرس الأول
في اليوم الأول للحمّى
ستموت عليه
تبقى الجملة كاملةً
تبقى مائدة اللوحة مائلةً
أبقى..
مبتهجاً بالمعنى
أتبرّكُ بالوجنة

أقدَسُ
من حبر الحبل السري
وأنقى
من لهفة طفل عصفور
في حضرة دميته
يتجلى.
أنصفْني
في هذا اليوم الأول
رتِّبْ لي أوراق خشوع النرجس
دعني أتنقل بين النقطة والنقطة
أتفنن في وضع الحركات
وفي تشكيل أواخر ظل الكلمات
سئمتُ تواشيح الرحلة سالمة
دون سقوطي فوق المرفق
يدفعني من دون حياء للعتبات

هبْ لي من صمتك
من حسن سوادك
من شرفتك الوسطى قبساً
سجلْ في دفتر هذا العمر
بقايا ذكرى
كنتَ ترتّب لي مائدة العشق
وهاأنذا اليوم
أرتّبُ لك مائدة من جسدي
فتمددْ يا حرف على دفتره
مزّقْ
ما شئتَ من الصفحات
يا حرف الرمق المبحوح
ولا تترقّقْ

□□

فصل في: غالِباً.. وأحياناً ودائماً.. ونادراً

رعد فاضل *

غالِباً ما أنامُ (مُوارِبَاً،
ومَفاتيحُ نومِي مُعلّقةٌ في الحائطِ)
مثلَ باب.

غالِباً ما تكونُ الكَلِماتُ: نمْلاً. والنقاط:
حَبّاً.
والفوارزُ، والضمّة، والفتحَة، والكَسرَةُ:
أعواداً.
والوَرَقةُ: حَقلاً.
وخَطُّ السَّطر: مِسحالاً.
وغالباً ما تكونُ
وَكْراً
علامَةُ السّكون.
غالِباً ما عِشْتُ بعضَ الشَيء بَديناً،
غيرَ أنّها قرّمَتني
حتّى ضِقْتُ عليها،
وَفاضَتْ عَليّ.

غالباً ما تلزَقُ مِن كلّ مِنهُنّ
ذكرى مُحَمّصَةٌ مِثلَ قُرْمَةِ خبزٍ
بتنّور حياتي.
غالباً
ما تكونُ حديقةُ البيتِ
مَلغومَةً بالفراشاتِ.
ـ مِن هنا وَجهُهُ مَوشورٌ،
وَيَداهُ قوسا قُزَحٍ،
وَشَعرُهُ شُبّاك.

غالباً
ما أنصُبُ الفِخاخَ في السّطور.
ـ من هنا بعضُ الكلِماتِ
على عُكّازٍ تمشي.
وَوجهُ الوَرَقةِ
حَقلُ ألغام؟.

غالباً
ما أنسى نومِيَ نائماً،
وكأنّهُ جثّةٌ في فِراش.

* شاعر وكاتب من العراق.

غالبا
ما تقرأ الكِتابةُ نفسَها.
ـ لو مَرَّةً
تقرأ القِراءةُ نفسَها.

غالباً ما أتسَمَّرُ مثلَ طفلٍ مُندهِش
أمامَ الوَرَقةِ البيضاء.

غالبا
ما أوَشْوِشُ الكِتابة: لا ظِلَّ لي.
مَن يمشي وإيّايَ كتِفاً إلى كتِفٍ
ليسَ ظِلّي،
وإنّما يَمثالي.

غالباً ما تكونُ مَكيدةُ الحُبِّ
لعبَةَ شَطرَنج.
غالباً ما أفكِّرُ أنَّ عصفورَ ساعةِ الحائطِ الدَّقاقةِ،
ذاتَ دَقّةٍ سيَنُطُّ.. حقاً/ ويَطير......

غالباً ما يُخيَّلُ للكرسيِّ
أنَّ العصافيرَ لا روّادُ المقهى
مَن يجلِسونَ بينَ ذِراعَيه.
غالباً ما يكونُ الشّعرُ حفلةً تنكريّة.

غالبا
ما أهُزُّ مثلَ غصنٍ ثقيلٍ،
فتَسّاقطُ مثلَ الحبوبِ أفكاري.

غالبا
ما أنكُثُ صُرَّةَ القُبُلاتِ،
وأصيرُ لها شَفتين.

نادراً ما أكونُ: غالباً.
وغالباً ما لا أتنكَّرُ لِندورتي.

غالباً ما تسرقينَ نظرةً طويلةً.......... مثلَ جسرٍ
إليّ.

أحياناً تكونُ (غالبا) كيسَ حلوى
في جَيبِ الطفولة.
وغالباً ما تكونُ (أحيانا) كيسَ تبغ

وغَليوناً
في حِزامِ الكهولة.

غالباً ما أتلثّمُ
حتّى لا يَتعرّفَ الليلُ إليّ.

لستُ هَزَّةً أرضيَّةً.
ذلكَ أنّي غالباً
ما أتكسَّرُ مِثلَ غُصن.

نادراً
ما أزيحُ اللِّثامَ عن وَجهِ النّافذة.
ذلكَ أنَّ الليلَ
غالباً ما يكونُ جالِساً،
وإيّايَ ـ إلى الكِتابة.

غالبا
ما أوَبِّخُ الشّمسَ
وهيَ تُشتِّتُ شملي
معَ الليلِ والكتابة.
ـ الشّمسُ غالباً
ما أسمَعُها تبكي
طوالَ الليل.

تُرى أينَ يُكنَزُ هواءُ مَنْ يموت؟.
ـ غالباً ما يكونُ مُعلّقاً
لِضيفٍ جديد.

كلُّ مَن لا يُشبِهُني
غالباً ما يكونُ صديقي.

نادراً ما لا أفهمُ
معنى أن أكونَ جارِحاً ومُختَرِقاً
مثلَ عِبارةِ نُشّابةٍ في قوس.

لا يَنطفِئُ البحّارُ بعدَ أن يموت.
إذْ غالِباً ما يَلصِفُ في الليلِ
مِثلَ فنار.

غالبا
ما يكونُ نِصفُ وَرَقةِ الكتابةِ أصفرَ،

والنّصفُ الآخَرُ أخضَرَ.....
وأنا بينهما باب.

غالباً ما يتعلّقُ مثلَ طِفلِ الرّملُ
بأذيالِ الماء.
ونادراً
ما تفهمُ ذلكَ الشّمسُ،
والهواء.

غالباً ما يُخيَّلُ، حقاً، إليَّ أنَّ رعد عبد القادر، لا يزالُ يعيشُ الكتابة مثلي.
ـ ولكنْ كما في "قبرٍ
فِرعَونيّ"*

غالباً
ما كانتْ لا تفزُّ من وكَراتِها الطّيورُ
وقتَ تقرعِ من حولِها
ساعةُ القِشلة.

غالباً ما أجلِسُ
هادئاً/ ووحيداً/ ومُمتلئاً
مثلَ زُهْريَّةٍ حَجريّة.

نادراً
ما ألقي إلى الشّمس صيّارتي.
وغالباً
ما تعودُ مُثقلةً بالنّجوم.

لا تُقرأُ (نادراً)
إلاّ زَحْفاً على جسرِ (غالباً).
وما (دائماً) إلاّ فِكرَةٌ تُراوِدُ (أحياناً).

من مخطوطة: أسمي الشّخصيّ

* لتكن لك سعادةٌ شخصيّةٌ في الآخرة: منضدةٌ، وكرسيٌّ كتابة...
(من: دع البلبل يتعجّب) للشاعر الراحل رعد عبد القادر.

مائيّـــــةُ الليـــــلِ البيضاء

طالب همّاش *

يا قديسَ النورَ الطالعَ من فوق السطوح الدورْ!
يا قمراً يتلألأ كالعنبِ الدامع تحت عرائشهِ البلّورْ!
رُشَّ على القلبِ الأعمى قطراتِ النور المُسكر كالرّمانْ!
كي يتطهّرَ في بركةِ ضوءِ ورديٍّ كالكروانْ.
أنر العقلَ المظلمَ
كي يشربَ من منبعكَ الصافي
أيّكَ الظمآنْ!
فأنا مولودُ العتماتِ الأعمى
وصغيرُ الموت
أدقُّ على بابِ الفجر
: لقد طالَ الليلُ
أفيقي يا شمسَ النساك
لأرفعَ نفسي كرضيع
نحو قناديل الصبح السكرانْ!

ما أجملَ أن يهطلَ في الصبح حليبُ الغيم
على الأشجار الرضّع في البستانْ!
وتفيضَ عيونُ الماءِ سكارى
وتطيرَ الطيرُ رفوفاً وفرادى..
فطواويسُ لقاح،
وإناثُ بلابلَ زرقاءُ،
وسربُ حساسينَ ذكورْ.
يا قمرَ الليلِ الساكنِ بين كنائس نورْ!
يا رؤيا نفسي المتصوّفةِ العمياء،
وريُّ الروحِ العطشى، ونميرَ الظمآنْ!

أذبِ الروحَ الباكيةَ الثكلى..
ذاتِ الحزنِ الصافي
كالنسماتِ الريحانيّةِ فوق ملامس أزهار اللوز
أذبها!..
صيِّرْهَا ماءً لتسيلَ كحبرٍ أعمى
في أوقيانوس النورْ!
فأنا لستُ سوى كوخٍ مهجورٍ في الليلِ البائس
يسكنُ قلبي
مرفوعاً فوق ظلامِ الليل مسيحٌ مصلوبٌ
وبقربي ترقدُ يائسةً روحُ الإنسانْ!

---

* شاعر من سورية.

ما لي غيرُ نحيبٍ مقطوفٍ من ندمي الأسودِ
يغتصبُ الحزنَ الضائعَ في الروح
ونـاياتي أوتارٌ تهتزُّ على صوتِ غرابْ.
منذ زمانٍ وأنا أستقبلُ أغراباً
وأودّعُ أغرابْ.
منذ زمانٍ وأنا أفتح أبواباً مغلقةً في الليل
وأغلقُ خلفَ جثامينِ الوحشةِ أبوابْ!
لا (أحداً) يجلسُ قربي في أعمقِ ساعاتِ الصمتِ
سوى أنصابِ العزلةِ والغيّابْ!
ما لي امرأةٌ
بيضاءُ ترائيني
لأقول لها: يا بيضاءُ!
أيّ سماءٍ مزهرةٍ تتشعشعُ دامعةَ العينين على مرآكِ المسكرِ،
أيّ ضياءٍ ضاحٍ يتقطرُ من نهدِ سماءٍ عذراءْ؟
ما أجملَ أن تتساقطَ من كفيكِ
قطراتُ الطلِّ الظمآن
على القلبِ
ولا يبلغ حدَّ الإرواءْ!
يا بيضاءْ!
يا ذاتَ الاسم الناعم كالأضواءْ!
حلّي شلالَ غدائركِ السوداءِ على صدرِ العاشقِ
كي ينبتَ نرجسةَ المستاءْ!
يا سلطانة هذا الليل الآسيان
وجدولهُ الجاري في الروح
كسلسلةِ الأفراحْ!
أيُّ إوزّاتٍ تتلاقى عند حفافي النبع
وتسبحُ عاريةً في الأفق الفوّاحْ؟
أيُّ أصابعَ تتمتمُ في حزِّ الشهوةِ
عند تلامس نهدين رضيعين،
تفككُ أزرارَ الخضرةِ عن سرِّ التفاحْ؟
فتذوبُ فيوضُ الليل بماءِ اللذّةِ كالصهباءْ.
ما لي امرأةٌ لأقولَ لها:
صبّي فوقَ الجسدِ العطشانِ ينابيعَ الماءْ!
صبّي الماءَ وغنّي طاهرةَ الصوتِ
ليغتسلَ القلبُ من البأساءْ!
صوتكِ عصفورٌ مرتعشٌ يهتزُّ على أوتارِ حساسين الفجر
ويسكرُ بالموسيقى عند ضفافِ الماءْ.
صوتكِ ماءٌ ذابَ على مسمعِ نبعِ ذوّابْ،
ونوافيرُ دموعٍ باكيةٍ تحتَ شبابيكِ الغرباءْ.
صوتكِ هزاتُ مهودٍ تتأرجحُ بالأطفال الرُّضعِ في حقلِ مساءْ.
صوتكِ طيرُ سنونو يبكي خلفَ سياجِ المغربِ سحنتُهُ السوداءْ!

صوتكِ سكينٌ يجرحُ حنجرةَ البلبلِ
في فردوسِ غناءْ.
غنّي لينامَ الزاهدُ في خلواتِ الليلِ
فقد حلَّ الصمتُ
ونامَ الذهنُ المتأمّلُ في الليل الأبيض شفافاً
كإناءِ النورْ.
وتلاشى فوق شجراتِ المغربِ إنشادُ العصفورْ.
يا قمرَ الوردِ المشرقَ من ظلمةِ نورْ..
افتحْ بابكَ للناسكِ
كي يجلسَ تحتَ مساءاتِ الحزنِ الزرقاءِ
ويصغي لتلامسِ أجراسِ سكونِكِ!..
ليُكوّبَ كفيهِ الضارعتين إلى مرآكَ
ككأسين صغيرين..
فترتعشان بسُكرٍ أبيضَ
من مروى سكراتِكِ!
فأنا الصوفيُّ المتزمّلُ بالصمتِ
أشرّعُ شباكي الليليَّ على بحرانِ الظلمات
وأصمتُ ذاكَ الصمتَ الصابي
في ظلِّ صلاتِكْ.
فأرى درباً ذهبياً يمتدُّ بعيداً خلفَ مسافاتِ الغيم
فأشعرُ عن يسراي وعن يمناي..
تتهادى كقصاصاتِ الموسيقى الورديةِ
رنّاتُ نواقيسكْ.
لكأنّ عصافيرَ اللوزِ تزقزقُ في صدري
ويسيلُ حليبيّاً لحنُ الحزنِ الذائبِ في همساتِ النايْ.
فإذنْ يا مولايْ!
للروح الثاكل
ـ روح الخاطئ ـ
أن تغرقَ في بُحْرانِ سكونكْ!
أن تشربَ من مدمعكَ الماطرِ عينايْ!
شرّعتُ ذراعيَّ أمامَ الفجرِ طويلاً
لا طلعَ الصبحُ
ولا لاحتْ كحمامةِ برٍّ رؤيايْ.
مولايَ أنا منفردٌ في سُكنايْ.
ما لي أمٌّ تبكي من نافذةِ المطرِ المذروفِ
لأجثو كيسوعَ تحتَ مدامعها
وأبوحَ بصوتٍ (أسيانٍ) يا أمّايْ!
يا أيْوبَةَ قلبِ الندمِ الجاثي
كسراجٍ قربَ جراحِ الناسْ!
أأظلُّ أهزُّ سريرَ النايات الناحبةِ النغماتِ
لتغفو الروحْ
فلا تسكتْ أغنيتي
أو يهدأ للغفوةِ نايْ
يا أمايْ!
صوتُ آذانِ المغربِ يبكي في الأفق الصامتِ

ويسيلُ حزيناً رجعُ نواقيسِ القدّاس!
وأنا المنحوتُ كرسمٍ باكٍ فوقَ نعوشِ الفجرِ،
يتيمُ الميتمِ..
من يشعلُ في الآحادِ ضلوعَ الشمعِ لراحةِ نفسي
أو يزرعُ فوقَ ترابِ الميتِ
غصينَ الآس؟
من يسقي روحي الظمأى من منبعهِ الصافي
شَربةَ ماءِ السلوانِ
لأنسى نفسي في أسماءِ سوايَ؟
يا أمايَ!
يا قنديلَ الحزنِ الدامعِ في ليلِ الغربةِ
قطراتٍ.. قطرات!
قطّرْ فوقَ فؤادي النادمِ
أحزاناً وصلاةً!
فأنا لم أتسببْ بالحزنِ إلى (أحدٍ)
غيرِ دماغي المتعبِ
ويتيماتي الكلماتْ.
فلماذا تبلوني الأشعارُ وأبلوها
وأنا أبصرُ كلماتي تتألّمُ في نظراتِ الباكين؟
أتكونُ حياتي
حبلَ غسيلٍ مشدودٍ بين مغيبين غريبين
تلوحُ عليهِ ثيابُ أناسٍ مجهولين،
ومناديلُ نساءٍ قدّيسات؟
تشربُ آهاتي الريحُ، وتذروها كالورقِ الميتِ على مثوايْ!
يا أمايْ!
حزنكِ شفافٌ، أصفى من دمعِ العتمةِ،
عذبٌ وبريءٌ وطهورْ!
حزنكِ مبخرةٌ تهتزُّ على ساقِ الصمتِ
فترشحُ عطراً باكٍ، وأريجَ بخورْ..
حزنكِ كلماتٌ تتدلى كمصابيحِ الوحشةِ فوقَ أماسي النورْ..
حزنكِ ماءٌ رحمانيٌّ
يهطلُ كالصلواتِ على صدرِ الناسكِ
من قلبِ مسيحِ النورْ..
يا مرضعةَ الروحِ لبانَ معاطشكِ الناضبِ
دمعةُ ثديٍ هرّتْ فوقَ يديَّ كزهرةِ لوزٍ طاهرةٍ
فبكى الأطفالُ الرضعُ في القلبِ الظمآن!
وأنا الكهلُ، الطفلُ،
خدينُ العزلةِ..
حزني طائرُ صيفٍ بريٌّ
يسبحُ تحتَ سماواتِ الفجرِ رضيعاً سكرانْ.
عشرون مساءً وأنا أتأمّلُ موتي في المرآةِ
فلا هجعَ القبرُ
ولا وقفتْ في وجهي الصلبانْ.
أأظلُّ وحيداً أجلسُ كالراهبِ في حيدٍ صخريٍّ
وأحدّقُ مكتئباً في أفقِ الخسرانْ؟
تأفلُ خلفي شمسٌ ميّتةٌ
وأمامي يفغرُ فمهُ الشبحيُّ
ضريحٌ مهجورْ.
يا صاحبَ مصباحِ النورِ العالي
أسكرْ باصرتي بالرؤيا
وارفُ جراحَ الروحِ بخيطانِ النورْ!
فلقد أظلمتُ وشيّختُ وأدبرتُ
أنا المتألّمُ كالريحِ على الأطلالِ
أهدهدُ حلماً ميتاً في الظلماءِ،
وأغمضُ كالغاربِ جفنيَّ إليكْ.
خذني دوريّاً مرتعشاً، بردانَ وجوعانَ
لأنثرَ حبّاتِ الحنطةِ من أعشابِ يديكْ!
خذني عندَ شيوعِ الظلمةِ في دنيا الأمواتِ
لأذرفَ جمراتِ عيوني
في مجمرِ عينيكْ!
ما أجملَ أن تتلامسَ عند أفولِ الكونِ الرحمانيِّ
أيادي الناسِ المرفوعةِ بحثاً عن لحظةِ حبٍّ
بأصابيعِ يديكْ!
ما أجملَ أن يتقطّرَ دمعُكِ في أعيننا
تقطيرَ العسلِ السكرانْ!
وتفتّحَ أزهارُ الشمسِ على قمصانِ الغيمِ
صباحاً..
وتصيرَ الأرضُ الثكلى قزحاً من ألوانْ!
ما أجملَ أن تتراءى من نافذةِ الحزنِ البيضاءِ
جميلاً كالعصفورْ!
يا قمرَ النورِ أنرني،
أنرِ العاشقَ بالنورْ!
أنرِ الأرضَ المظلمةَ العمياءْ
بفيضٍ من مرآكَ،
أرفعها كالمتألّمةِ العذراءِ
إلى ضوءِ سراجكَ لتراكَ..
وتمسحَ بالكفين مسيلَ الدمعِ الهاطلِ من ينبوعِ أساكْ!
أنرِ الأرضَ الموحشةَ، القفراءَ
لتهدأَ وحشتها تحتَ مرايكَ،
ويسكتَ في الأفقِ المتعبّدِ
ناقوسُ الندمِ المكسورْ!
وأرو براريها العطشى بحليبِ الصبحِ
المتساقطِ من حلماتِ الكونِ النورانيِّ
لتلقمَ كالزهراءِ فمَ العاشقِ ثديَ الأملِ الملآنْ!
ما أحزنها..
راقدةٌ في مهدِ الليلِ
ترتّلُ مرثيّتها الأبديةَ جاثيةً في جذعِ مصلاكْ!
... واقفةٌ.. باكيةٌ..
قدّامَ عذاباتِ المصلوبِ

ترائيها رؤيا مذهلةُ النورِ
فتصرخُ: ما أحلاكِ!
وبراحتها الزيتونيّةِ تلمسُ جرحَ المصلوبِ
فيرتعش الجرحُ
ويجري دمهُ الزاهرُ كالماءِ طهورْ

***

يا قديسَ الليلِ السهران على جدولِ نورْ!
يا قمراً يتلألأ كالعنبِ الدامعِ تحتَ عرائشه البلّورِ!
رُشَّ على القلبِ الأعمى قطراتِ النورْ!

□□

مرحباً.. مرحباً .. أيهـــا المركـــب الحجري (قصائد)

فاروق الحميد *

ألم

لمَ تسألني ما بكَ.. يا نهرُ
ولِمَ تنثرُ للأزهار.. دموعي
لمَ تسقِ العشبَ.. حنانَ ضلوعي
خلّيني أرحل نحو "الظلمة".. خلّيني
ـ إنْ متُّ هنا. من يبكيني!!

لا رعشة في قاع الروح... ولا أنفاسْ
ينام الليل الموحش.. وينام الناسْ
وحدي... والكاسْ
تدقُّ الأجراسُ.. الأجراسُ:
ـ نخبَ الوطن العربيْ
نخب الوطن العربي...

لم تقرأ.. ني.. آلهةُ الشعر مراثيها
ولذا.. لا أحكي لأيتامْ
عن فوهات الإعدامْ!
.. والشراع والظلماءْ
وجنون الشعراءْ
مـا زالـتِ "ليلـى" تحفـظُ درسَ "الجـولان"..
و"سيناءْ"
ما زالَ الوطنُ اللاهبُ
والأملُ الكاذبُ
ألمي

ألمي..

* * *

فقه

ما لا تعرفه.. أعرفهُ
أصدفهُ
في الشارع. والمقهى. والأضواءْ
أصدفهُ.. في القسماتِ

* شاعر ومترجم عن الفرنسية من سورية.

وفي أزواج الكلماتِ:
"المرعى. أفعى. الكلسُ. الجنسُ.
الغاباتُ. وأحكام الغاباتْ..."
ما أنتَ تسَميهِ:
"صراعُ الطبقاتْ"!

***

مساحات

مَدينتنا مركبٌ حجريٌ
على حَدِّهِ.. تتكسرُ
ذاكرةُ البحرِ.. و
الحالمينْ،
ــ انتهى في مصيري الذي تتأرجحُ.. ألواحُهْ

بعيداً،
ووديانكِ العارياتُ صدىً لبكائي،
أدمدمُ باسمِكِ:
ــ يا زهرةً لا تموت؟

شوارعكِ البيضُ مرسومة كحروف الهجاء
قبابكِ خضراءُ.. خضراءُ.. والزيزفونُ
اقرأي في دفاترِكِ الصفرِ تاريخنا ــ الضادِ
أو لغةَ الباحثينَ
عن الوطن ــ الثوراتِ التي لا تطيحُ بجلادِنا:
ــ الذهبُ. الثورُ. أعمدةُ المدن المُومياء!!!

***

نداءات

سيِّدَتي الحسناءُ يا بلادي
أسمعُها تنادي
على دمي.. الريحُ..

شوقاً إلى الشروقَ
شوقاً إلى الأمطارِ والبروقَ
شوقاً إلى عينيكِ. والرحيلِ. والأسفارْ
شوقاً إلى مدائن النهارْ
أنثرُ في شموسِها الخضراء
زَهرَ الذاكرهْ
أطوفُ آفاقَ الغدِ الماكِرَهْ
أختارُ في عينيكِ لونَ البحرِ
والطفولةِ المُعذَّبهْ
أختارُ شمسَها المُذهَّبَهْ
غنيتُ مجدكِ المريرِ.. يا بلادي
غنَّيتُ "بصرايَ" و"سامراءْ"
والبحرَ. والصحراءْ
غنَّيتُ هذا الوطن المفتونَ بالدماءْ
غنَّيتُ شوقَ الأرضَ والسماءْ
للثورةِ الحمراءْ
للقدرِ المكتوم.. في الأشياءْ

***

غصّه

مرحباً.. مرحبا
حينَ تأتي.. كعاصفةٍ.. في ضميرِ الحجرْ
حينِ تأتي.. وحينِ تموتَ
حينِ أقرأ عينيك هازئتين بنا..
ـ ظلمة لا تراني،
هو اللحد يا أبتاه...

والشـاعر الجـوّالُ عدّى، من هنـا...

فؤاد نعيسة *

أزَلاً... منذ الأزلْ
يبسُط "البسَيط(١)" للبحر ذراعاً
وذراعاً.. للجبلْ
يَغمُرُ الغاباتِ عطراً
ويُثنّي.... بالقُبَلْ!
لا تُزحزحْ حَجرَ الوَعْر... تمهَّلْ
أيها العائد، بعد الهجْر، للكوخ.. تمهَّلْ
حَجَرُ الوعْر.. حَجَلْ!..
وعلى مَيْسَرَةِ الدربِ غزالٌ
يتغاوى..
وعلى مَيْمَنةِ الدرب غَزَلْ...
سألَ الطيرُ الذي رنّقَ فجراً:
مَنْ، تُرى، زيَّنْ أعطافَ الضفاف السُّمْر؟!..
قالوا: زارها قوسُ قَزَحْ
حلّ ضَيفاً.. وارتحلْ
ناسياً ألوانَهْ
فوقَ بساط الرَّمْل

موسيقى "رَمَلْ"(٢)!..
وأراجيحَ فَرَحْ!.....
رَفرَفَ الطيرُ... تهادى
وتَهادتْ أسئلةْ
أيقظتْ ماضي الليالي المُقبِلةْ!....
مَشْهَدٌ ضافٍ...
شهودٌ
لم تَخُنْهمْ لغةُ الطير..
أفاضوا:
"ثمّ أيّامٌ يشيبُ البحرُ فيها
والسما تخْلعُ عنها
زُرقةَ الفيروز...
تسْوَدُّ غلالاتُ الغيوم البيض
عَصْفُ الريح...
لمْعُ البَرْق...
أصداءُ هَزيم الرّعْدِ...
قصْفٌ..
زَخُّ أمطارٍ..
لِريِّ الظمأ اللاهثِ
بين النَّبْض... والأرض...
وأمطارُ أملْ!..."
هكذا، تَجْمَحُ خَيْلُ الموج
توْقاً لذرى "صافونَ(٣)"..
ترْتَدُّ..
تعيدُ الكرَّ، والفرّ...
ـ على صَهْوتِها الريح التي تجلِدُها ـ!..

---

* شاعر من سورية

تصنْهَلُ...
تلوي...
تلطِمُ الجُرُفَ... وتهوي
أزلاً.. منذ الأزلْ!.
بَغْتةً
تغتسِلُ الضوضاءُ بالصَّمْتِ!،،
يَلُمُّ الطيرُ أشتاتَ السؤالاتِ، ويأوي..
يَرْشُفُ البحرُ دموعَ القمرِ الأسْيانِ...
ماساتُ النجومِ الزُّهْرِ، تعْرى
تغْمِزُ العشّاقَ...
تُومي للسهارى
بابتساماتِ العذارى!...
لحْظةَ الليلُ اغتسلْ!...
وإلى المُنْحَدَرِ الشرقيِّ
يُفْضي الشاعرُ الجوّالُ، مأخوذاً
يُغنّي...
هو... والليل.. وذاكَ القصَبُ البرّيُّ
كان الشاعرُ الجوّالُ
ـ رغمَ الشَّجَنِ المُضْمَرِ في الأعماقِ ـ
ما زال يُغنّي...
آنَ ضلّتْ في متاهاتِ براريْها
خُطاهُ..
وانحنى يلتقط الأنفاسَ
والأنفاسُ تخْبو!...
قِيلَ:
ناداهُ الإلهُ!...
ربما نذكرُه الآنَ.. وننسى
خُلِقَ الإنسانُ نسّاءً...
سننسى؟!...
ربما..
لكنَّ أغصانَ الصنوبرْ
كلّما هبَّ نسيمٌ
وبريّاها تعَثّرْ
رجّعَتْ أشعارَهُ الأولى...
لِتسْكرْ!.

هوامش:

١ ــ **البسّيط**: الموقع الساحلي المشهور، متفرّد الجمال والإهمال معاً.

٢ ــ **الرَّمَل**: البحر العروضي ــ قوامه فاعلاتن، ست مرات؛ على تفعيلته، تجري هذه القصيدة.

٣ ــ **صافون**: أحد الأسماء التاريخية للجبل الأقرع. شمال سورية، ويحاذي البسيط.

□□

فـــي أوّلِ السّـــوق القديمةِ..

محمود نقشو *

في أوّل السوقِ القديمةِ يأخذُ الظلُّ انحناءَ الدربِ،
والأبوابُ تأخذُ قسطها من غفوةِ الأطيافِ..
حينَ يصيبُها خَدَرُ الشُّرودُ
في أوّل السّوق القديمةِ
حيثُ حمصُ تُجرجرُ الولدَ المُدَلّلَ في أزقّتها،
وتحملهُ على أخذِ الحياةِ كما تساورُهُ العواطفُ..
لا كما يُمليهِ في العَدَمِ الوجود،
وهو الذي من تَوقِهِ رفَّ الهيامُ،
ومن تلهُّفِ مقلتيهُ
وهو الذي شدَّ الرؤى من مطلقِ التغليبِ نحو الحدِّ..
كي تمضي السفينةُ نحو غيهبِ نوحِها،
فتجيء أرضُ اللهِ ثانيةً إليهْ
الوداعُ الوجلُ..
المُهاجرُ بالغمامِ إلى سهولِ الوقتِ..
يشتبهُ الكلامُ لديهِ..
حينَ تردُّهُ طُرقُ المدينةِ في تعقُّبها خطاهُ إلى السؤال،
وإن أدارَ قليلَهْ

والوداعُ استبَقَ الطبيعةَ بالوقوفِ هناكَ..
حيثُ المشهدُ المُعتادُ يُوحي باشتدادِ الرّيح في غدِهِ،
وقُربَ تنافرِ الغاياتِ في الدربِ المُدَمّى،
والصّبيُّ يحاولُ الإفلاتَ منَ رتْمِ التَّشابُهِ..
حتّى لو أضاعَ دليلَهُ

في هذا زمنٍ خرافيٍّ المرايا..
حيثُ لا عدمٌ يفيضُ عن احتياجِ المرءِ حتّى يعلنَ التقوى،
ولا إثمٌ يلائمُ فكرةَ الإبحارِ في معنى الوجودْ
في هكذا زمنٍ يكونُ الغيمُ أكثفَ،
والمدى يحتاجُ قافلةً لتُخرجَهُ من المألوفِ والمعطوفِ..
ترسمُ خطّها في الرّملِ..
حتّى تلتقي في الوجهةِ الأخرى بآخرَ..
حاولَ الإفلاتَ من رَجْمِ القيودْ
في هكذا زمنٍ يُحدِّدُ من تكونُ،
وكيفَ،
والمعنى الذي ترضاهُ للصلصالِ فيكَ،
وما تبقّى من تهافتِكَ القديم،
وما تضاءلَ وامّحى..
بينَ التّسهُّدِ والهجودْ
في مثلِ هذا المنتهى انحطمَ الإناءُ،
وسالَ خلقٌ بينهم ولدٌ أحبَّ من العصافيرِ انتباهتَها،
ومن ضوءِ الصباحِ شرودَهُ،

* شاعر مهندس. عضو مجلس اتحاد الكتّاب العرب.

وغبارَ أخيلةِ الوعودْ
ولدٌ من الرؤيا أطلَّ،
وكانت الأمطارُ تغسلُ حينها وجهَ الطريق،
وليلهُ يشتدُّ ما بينَ التضرّعِ والسجودْ
كانَ التردّدُ يعتريهِ،
وخفّةُ الأشياءِ تقلقهُ،
وما المترادفاتُ سوى الوقوفِ على حدودِ الفكرةِ الأولى..
وما ثقلُ الهواجسِ غيرَ زيفِ الردِّ..
تُدنيها منَ القولِ الرُّواةْ
وتشابهتْ زيتونتان على يسارِ البابِ لحظتَها،
وتشابهَ الآجرُّ حتّى صارتِ الأحجارُ قافلةً،
وصارَ للطّينِ الثّباتُ
قلتُ: انتظرْ فلعلَّ للأفقِ الكلامُ،
وللأصابعِ ما تلامسُ في الغدِ المشبوهِ من وردِ القصيدةِ،
فانتظرْ حتّى يمرّوا
بدأ المسيرُ،
وما يُضيرُ المرأ لو ضاقتْ منازلهُ قليلاً..
فالمنازلُ طبعُها طبعُ الأحبّةِ حينما للرّيحِ ينعقدُ الكلامُ،
فتنتقي لمسائها قمراً وذكرى..
ليسَ يعقلها إلى الشطآنِ برُّ
بدأ المسيرُ وما لديكَ من الهوى إلا الأحرُّ
قالَ: البدايةُ غصّةٌ،
والجفنُ يعلو،
والمرايا لا تقرُّ
شَبَهي يراودني على قتلِ المثالِ..
يكادُ يخنقني بهذا العدِّ،
والعدُّ ابتكارٌ ساذجٌ حينَ البدايةُ لا تطالبنا بوعدٍ للختامِ،
وما يُضيرُ المرءَ أن تلدَ القصيدةُ شاعراً،
لكنَّ في الغاياتِ قدْراً من بلوغِ القصدِ..
لو سكنَ الأحبّةُ في القصيدةِ،
واستقرّوا
في أوّلِ السوقِ القديمةِ موعدٌ لمّا يحنْ بعدُ..
استرحْ في ظلِّ حائطها فبعضُ الياسمينِ تذكّرٌ..
لو خاتلَ النسيانُ أشرعةَ البقاءِ،
وبعضَ أوجاعِ الحياةْ
بل إنّهُ فصلُ الحنينِ لأيِّ شيءٍ..
من كتابِ الذكرياتْ
في أوّلِ السوقِ القديمةِ..
كانَ ينتظرُ المساءَ ليلتقيها في وفودِ العابرينَ،
وكانَ للحزنِ القديمِ بمقلتيهِ حضورُهُ
مرّتْ فضمَّ ظلالَها،
وتلفّتتْ فأقامَ دنياهُ الصغيرةَ في إسارِ الضحكةِ السمراءِ،
فانتفضَ الإسارُ ونورُهُ
ولدٌ من المعنى البعيدِ يصوغُ أسئلةَ الوجودِ،
ويصطفي لمجازهِ ما يغرقُ الذكرى،
وما يَهَبُ السؤالَ،
وللسؤالِ حضورُهُ
قمرٌ وداليةٌ ونهرٌ من غمامٍ أبيضَ،
ولهاثُ خيلٍ في البعيدِ،
فهل أقلُّ من الكلامِ..
ليشكرَ اللغةَ التي خطفتْهُ يوماً من بريدِ المشتهى،
ورمتْهُ ثانيةً هنالكَ بينَ قافلتينِ من وَجَعِ البقاءِ:
زوالهُ وظهورُهُ
في أوّلِ السوقِ القديمةِ عندَ مفترقِ النّعاسِ ودورةِ القمرِ الضحوكِ..
يصيرُ للأشواقِ صوتٌ أخضرٌ،
ويصيرُ للأوقاتِ رائحةُ المكانْ
ولأنّنا نستنطقُ الأحجارَ والأسرارَ..
عدنا بالينابيعِ القليلةِ نحوَ برِّ نهارِها،
وعلى المنازلِ بعضُ ألوانِ الجُمانْ

عدنا لنعلنَ في المدى المشروخ..
أنَّ طفولـةَ الشـهواتِ مـا زالـتْ علـى الحـال القديم..
وأنَّ بلوغَها محضُ ادّعاءٍ يقتضيهِ السَّردُ..
كي لا نُدركَ الظلَّ البعيدَ،
ونستريحَ إلى القفارْ
عدنا لنقتسمَ الرَّغيفَ وبعضَ سُكَّرِهِ اللذيذِ،
وضمّةَ "العُلّيق"*،
والمخبوءَ في أعلى الجدارْ
عدنا..
كأنّا ما رحلنا قطُّ في الأنحاءِ..
أو جُبنا المعالمَ في مداها المخمليِّ،
ولم نزدْ لوناً على شفقِ النّهارْ
عدنا لأنَّ عوالمَ السّوقِ استعدَّتْ للرَّحيلِ،
وما تبقّى للصبيِّ الآنَ غيرُ تلفُّتٍ خجلٍ،
وحزنٍ،
وانتظارْ.

□□

---

* العليق: توت برّي ينمو على طرف البساتين.

صبغة شعر

امتنان الصمادي *

التحمت بالمرآة، فتشكلت حلقات البخار المتصاعدة من فمها ضباباً كثيفاً يلفّ وجهها الأبيض الناصع، رفعت يدها معلنة عن ولادة فرشاة ألوان بخمس شعرات ارتفعت إحداها في وجه المرآة لتعبث في تفاصيل الوجه الأربعيني المتورد بفضل قطرات الندى التي سكنته أثناء الاستحمام، فما دامت سمحت لمصفف الشعر أن يعبث بألوان شعرها ويحوله من أسود فاحم إلى اللون الأصفر الفاقع، لها الآن أن تعبث هي الأخرى بكل شيء.

ستسلم العينين لطبيب العيون ليفقأ العدستين الزجاجيتين ببعض إشعاعات الليزر، والحاجبان سيكونان ملكاً لخبيرة التجميل التي ستصنع منهما سيفين معقوفين لا يصلحان للإيقاع بقلب رجل واحد!!

اقتربت من المرآة أكثر فأكثر، دققت النظر لترى جمال العينين بلا زجاج كما يتمنى زوجها ذلك، فرحت جداً ورفعت رأسها، أمسكت بشعرها الأصفر الجذاب وقالت: الآن لن يذكّرني زوجي اللعين بالحاجز الزجاجي الذي تغرق به عيني كلما أغضبه أمر من أمور البيت والأولاد.

أحضرت المقعد المركون في إحدى زوايا الغرفة، وضعته أمام المرآة بهدوء كي لا تُحدث جلبة فيتنبه من في الخارج لعالمها الجديد، وتضيع المفاجأة، حركت أصابع يدها الملونة بالأصفر على المقعد مستبدلة اللون الفاقع بالغبار، اعتلت فوقه بخفة غير معهودة، أعجبتها خفتها فأعادت الكرّة مرّة أخرى، ولو رآها ابنها الصغير تقفز هكذا لقال: جنّت ماما، ماما تضيع وقتها وتلعب مثلنا بمقاعد الصف، لمحت علبة سجائر زوجها مختبئة فوق الخزانة، لم تكترث لاكتشاف الحقيقة ما دامت الآن أكثر قرباً من المرآة، أمسكت بأنفها، فركته بيدها، لفّت أصابعها حوله، حملته بهما برقة كمن يحمل كأساً مملوءاً بالماء، وبعد أن انتهت من معاينة طوله واستدارته، قررت أنها ستسأل عن أفضل أطباء عمليات التجميل كي لا تخسر رأس الأنف المرفوع، فقد سمعت من مدرّسة اللغة العربية يوماً أن الأنف الأشم من علامات الجمال عند العرب، وستحرص على ألا يكون طبيبها هو أحد الجراحين الذين ركبوا أنوف الفنانات، إذ لا يروق لها ما انتهى إليه أنف بعضهن، ضحكت بصوت مرتفع وهي تهز رأسها يمنة ويسرة متأملة الأنف الجديد، شعرت بسعادة عندما تمكنت من استنشاق كمية أكبر من الهواء، تذكرت لوازم الهواء، فسحبت سيجارة من علبة سجائر زوجها التي كان

---

* قاصة من سورية

يخفيها عنها أعلى الخزانة درءاً لزعيقها المتكرر في وجهه المختبئ خلف الدخان، أشعلتها باحتراف، وأخذت نفساً عميقاً لم تكن لتحصل عليه قبل الآن دون أن تشعر بالاختناق، أطفأتها بسرعة، وقررت أنها لن تحرم زوجها لذة الاستمتاع بالتدخين بعد الآن، وعادت تحدق في المرآة.

أما الشفتان فكان لا بد من التفكير ملياً بهما، فهما أكثر جزء تحتاجه في حياتها، أشرت بإصبعها على الشفة السفلى، وبحركة بطيئة ذكرتها بأصابع زوجها عندما تعزف على شفتيها معزوفة الحب الليلي، حددت الحجم المطلوب، وحارت في مصير الشفة العليا كيف ستكون فيما لو قرر المتخصص ضرورة إعادة بنائها لتتناسب وأختها، وماذا لو فشل في ذلك، هل ستختلف مقاييس الشفتين المتوازنتين الآن؟ هل سيغضب زوجها عندما يدرك أنه خسر سيمفونيته الليلية؟ احتارت مرة أخرى وأجّلت التفكير في الشفتين للعمر القادم عندما تضبط زوجها وهو يعزف بأصابع يديه على شفاه المطربات في مجلاتها الشهرية.

لم تنس أمر الأسنان، ستعمل ليل نهار في الشركة الفنية للحسابات الإلكترونية لتأمين أجرة الطبيب مادام يستورد المواد الخاصة في التقويم والتركيب كرمى لجمال الجميلات، تأججت سعادتها لهذا القرار الحكيم الذي سيدفعها للعمل والإنتاج أكثر من ذي قبل، تحسست أطراف شعرها الأصفر وهي تعلن أنها ستتخلص من داء الكسل والتراخي الذي يكبل يديها بمجرد ختم بطاقة دخول الشركة كل صباح.

جلست أمام المرآة وهي تلف خصرها بيديها فقد اعتادت أن تقوم ببعض الحركات بعد الاستحمام اليومي لتعاين مقدار الزوائد التي قد تتكدس في أطرافها على حين غفلة بسبب عشقها للحلوى، اطمأنت أن مشكلات السمنة محلولة، لكنها جحظت بعينيها الملونتين عندما فاتها التفكير في الطول، فماذا عن الطول؟ كيف لها أن تعيد بناءه ليصبح فارعاً!! أطرقت قليلاً ثم أسرّت لنفسها بأن لا حاجة للبحث عن تعديلات في خلق الله ما دام قدّر لها هذا الطول المقبول، وما دام الكعب العالي الذي اعتادت عليه منذ عشرين عاماً يحل المشكلة، شرعت تذرع غرفة النوم جيئة وذهاباً وهي تفكر بعمق.

أمسكت بالمشط دققت النظر فيه وكأنها تراه لأول مرة، دارت حول نفسها ثلاث دورات استعداداً للدخول في عملية تسريح الشعر الأصفر الجديد بعد أن اكتملت ملامح الأنثى الجديدة، لوحت بالمشط في الهواء وهبطت بهدوء على اللون الأصفر، حاولت تصفيفه لكنه لم يستجب، استبدلت المشط بآخر، حاولت أن تستحضر عذوبة تسريحه السابقة وهو ينساب بلونه الأسود الفاحم على كتفيها، وروح خصلاته الحريرية تتهلل مع تمايلات عنقها، لكنه الآن بات يتنكر لها وصار أمر حراثته صعباً ويحتاج إلى مجهود مضاعف، انتهت من إرغام خصلاته على الإذعان للتصفيف، أكملت ارتداء ملابسها بعناية فائقة بالتفاصيل المتعلقة بالألوان، فالشعر الأصفر الجديد يلزمها بالمزيد من العناية، لوحت مرة أخرى في وجه المرآة بأصابعها الملونة قائلة: لا بد أن الجميع سيفاجؤون، فالأصفر الفاقع الذي يبرق في رأسي سيُرعد في عيونهم، حدّثت نفسها بثقة، قررت أنها ستغمرهم بحنانها، ستتابع مع الأولاد دروسهم اليومية، وستقدم لزوجها كل ليلة كعكة الفرح بشفتين مكتنزتين، وستنادي الخادمة باسمها بعد أن ضاقت ذرعاً بالصراخ في المجهولة المتحركة أمامها حتى صار الجيران يحفظون قاموس الشتائم الذي تمطر جدرانهم به كل يوم.

فتحت باب الغرفة لتخرج عليهم وهم ينتظرون منذ ساعة بفارغ الصبر كي تفرج لهم عن موعد العشاء، مشت مشيتها المعتادة، تلكأت قليلاً إذ لم ترَ الاندهاش في عيونهم، وازدادت دهشتها عندما لم يرفع أحدهم عينيه عن التلفاز ليقول لها عمت مساء يا جميلة، دخلت المطبخ بسرعة، صرخت في الخادمة، وألقت صحناً على الأرضية، خرجت متجهة نحو الباب، بدأ زوجها يناديها والأولاد يحدقون بها، لم تلتفت وظلت تبرم المفتاح في كل الاتجاهات، لقد نسيت كيف يفتح الباب، أصيبت بالذعر عندما رفعت رأسها ولم تعرف صاحب الصوت فقد اختلط صوته بأغنيات الفيديو كليب التي يصدح بها التلفاز، أرادت أن تخرج من هذا المكان بسرعة إلى الشارع، نادت أحد الجالسين بصوت متوتر ليفتح لها الباب. وهي تتمتم علي أن ألحق بزوجي والأولاد، لا أعرف أين تركتهم ينتظروني.

□□

قصتان

باسم عبدو *

ليلة خرساء

في هذا الوضع غير المتجانس لجلستك على الكنبة، كانت عذاباتي المرة تغادر آخر مربع من ذاكرتي. وكان الألم يهرول عجولاً، قادماً من بيتي، ترك مكانه فراغاً بارداً، وجاء من جاء بعده، ليضع قدمه فيه، فانشقت جدرانه وتزعزعت أساساته، وبقيت الفراغات بين حجارته ملجأ لحمامات الجيران التي كانت تأوي حين تشعر بالحنين إلى منزلي، فهي قد عاشت زمناً، أكلت الحب وجلبت ما تيسر من فتات مرمية على أطراف الحقل.

وبعد أن حطمت زوائد حكايات منسية أشبعتها الأيام نصائح الأصدقاء، تكالب القحط بخيلاً رديئاً، دسّ أنفه، وجرف ما يحلو له، وترك جسدك عارياً للريح.

كدت أن أتغافل عنك وأهاجر، لكنّ تلك الليلة الخرساء، وأنا أراقبكِ من النافذة، تهيّجت عواطفي، بينما كنت تصبّين الزيت في المقلاة، وتقشّرين حبّات البطاطا، فأشفقت على أناملكِ، خفت أن تحترق بالزيت الساخن، وعلى وجهك من (طرطشاته)، فأيقظت روحي من النّوم، فتدفقت من قلبي، وتدفأت بشمعةٍ وحيدة، بقيتْ صامدة في وجه الريح.

أغرتني جلستك، وأنتِ تمدّين ذراعيك لالتقاطِ آخرِ قطعة من الصّحن. أحسستُ أنّ شيئاً ما يسلّطُ النيران على جسدكِ. كنتُ مستعداً لإطفاء أيّ حريقٍ قادم، كنتُ ألهثُ وأحدّق من خلفِ زجاج النافذة، بينما ذاكرتي تتلهى بهواجس ساخنة، تشرئب تارة، وتلوي عُنقي تارة أخرى. وبرودة تعدُّ الدقائق وهي تدفعني للدخول.

في تلك الليلة الخرساء، مزقتَ الدّموع عينيّ، وخرجتَ دون إذنٍ منّي. وقف الصّبر يراقبني، ولم أدرِ كيف غاب عنّي، إلا أن صراخاً تهاطل من غيمةٍ ضلّت طريقها، فبللتني وجرفت معها ما بقي من حطب.

تعثّست أنثى الذاكرة، أخذ القلم يركل المفردات بلسانه، فتطايرت وبقيت بلا هُويةٍ، عندئذٍ أودعتُ أحلامي المشتتة، صررتُها في صدري، وتركت كرة التداعيات تتدحرج طليقة في فسحة صغيرة. حملت مرآتي المدورة، وجهتها نحو الشّمس، فتناثرت بقع الضّوء في أرجاء البيت، وتقافزت متمرّدة فوق جسدكِ. وانفتح باب الجمر المشرف على حقل الماضي. تحسستُ رأسي من لعنات الفلاحين الكسالى الذين عَرفوا

* أمين تحرير جريدة "النور". عضو المكتب التنفيذي في اتحاد الكتّاب العرب.

الأمل من رحم الأرض، واحتضنوا الأمنيات، وهم يجلسون على مصاطب بيوتهم، وينتظرون! ولم أعد أسمع إلا طقات خرز سبحاتهم، وأشمّ رائحة التبغ الرخيص.

دخلت الشمس من شقوق الجدار الشرقي، وأنت لم تستعدي لاستقبالها، فتراجعت خيوطها حزينة، متفرقة، توزعت على البيوت، وأنا أراقبكِ دون أن أهمس بكلمة. حبست أنفاسي خوفاً من لهاث متمرّد يزحف نحوك يبلل جسدك، ويعدل جلستك، فتفقدين لذّة الإغفاء!

نفد صبري، تيّبسَ فمي. فقدت ابتسامتك التي حين تتربع فوق شفتيك، تهزّ مشاعري، وكأني أمتلك نصف العالم، ونصف الحبّ، فاتركيها تدوس بحذائها على عشب الصّباح، وأنا أطاردك بخيوطِ بصري، وأنتِ تطاردينها بلهاثك.

أتصوّر، بل تتزاحم الصّور من وراء زجاج النافذة، أصرّح لنفسي الواهمة، الغارقة في ظلمة أحزانها، أنك ما تزالين في عنادك، ورغم ذلك ما أزال أترنّم بعشقك، وأتلذذ برصد هوسك، وحراستك من لصّ غادر يختارك فريسة له في هذا اليوم، ينتظر قدوم الليل ليعبث بك. فهذه الجلسة الأرستقراطية المناوئة لي، تعبّر عن فحوى تفرسك وتأملاتك، ما هي إلا لحظاتٍ تتدثر في لجّة هيجان يمتطي جواده، ويعلن الحرب بيننا. وأعلم جيداً أنك لا ترضخين للقرارات الصارمة، ولم ينفع الزجر معك، فمنذ عام وأنا أحاول أن أسرق منك نسمة من روحك، وأنت ترفضين وتكيلين لي الأدعية وتقدمين الاسترضاءات والوساطات لأبتعد عنك، بينما كنت أتمطّى ساخراً من أفكارك، وحالماً بمجالستك وأنت ترفضين.

تأملت عينيك وهما تتحدثان بلغة جديدة، مغايرة، رأيتهما تتراقصان في المرآة المقابلة لك، بدت المفارقة واضحة في سوادهما وبياضهما، أما زفير حروفك فرسم فوق سطح المرآة أشكالاً لؤلؤية باهرة.

وفي هذا الصّبر المخدّر، انسابت دموعك بحبٍّ، ثم تقهقرت وهبطت إلى غمازتيك، ففاض الجمال منهما، بين خطين ذهبيين نازلين. وبدأت حرارة خديك تجفّف ما تبقى من قطرات. وكان خوفي أنّ أضراسكِ ستطحنُ هذا الجمال، وتعجنُ حلماً فتياً يصرخ في أعماقي، وأنتِ تديرينَ ظهرك، وتمشين حافية القدمين، تعودينَ إلى حنين سريركِ، تتأبطين الوسادة، تتمنينُ أن تغفوَ ذاكرتك. ربما هذا الصّمت سيساعدكِ على الاسترخاء، لتمضي ليلة هادئة، وربما سيستلقي الخوف بجانبك، وربما تنتظرين زيارتي!

□□

وردةٌ على قبر أمّي

لم تتعطّرْ أمّي برائحتي منذ رُبع قرن.. غابتْ وظلّت صورتُها معلّقة، ابتسامة تتربّعُ بين غمّازتين.. أجلتُ كثيراً زيارة قبرها، ولم أفِ بوعدي وأزورها كما كنت أفعل من قبل.. وبررتُ ذلك بانشغالاتي!

وفي صباح العيد، كما في كلّ عام، تحرك موكب الذاكرة، وتقاطرت الهواجس على جانبي الطّريق بين البيت والمقبرة.. عبَرَت طريقاً طويلة قطعت مسافة وعرة من الماضي، ولم تسترح في محطات الوجد، لتصل مبكرة إلى المقبرة.. ولم تذبل الوردة التي ابتعتها في ساعة مبكّرة من هذا الصباح، رغم ارتفاع الحرارة.. احتضنتها في قلبي بين ضلعين حنونين، فقفزت نبضاته، أحطنها بسياج وبدأنَ يداعبن وريقاتها ويسقينها بدموع مبلّلة بالذكريات والأحلام!

أطلّت أمّي من فتحة القبر.. نظرت إلى فرح يتلألأ في عينيَّ وحزن دفين، نهضت تضاريسه، فبرزت وجنتاي كحارسين مسلحين بالعطاء والوجد..

قبّلتني قُبلتين ناعمتين.. تلمّست وجهي، فثار زمن عتيق، وفاحت رائحة النبيذ من دِنان الرحيل، وبكينا حتى ارتوينا.. لفّتنا قشعريرة اللقاء برداء حريري، وكان الشوق بقامته الفارعة، يمشّط شعر الذكريات بأسنان حليبية.

جلست كطفل فقد نصف حياته على زاوية القبر.. قلتُ: لماذا لم تخرجي يا أمّي من هذا القبر، فأنا أدعوك اليوم للاحتفال معنا، فأبنائي قد اشتاقوا إليك، وكبر أحفادي، وملؤوا البيت بهجة، كالعصافير يدخلون من الباب، وهم يتقافزون.. وفي كلّ زيارة يكرّرون السؤال، وهم يحدّقون في صورتكِ، ويقولون: هذه جدّتك يا أمّي! يعرفونها كنشيد المدرسة ثمّ يخرجون للقاء أترابهم.

في تلك اللحظات الصّارخة في أعماقي، طيفك يلتصق بروحي ولم يغادر فؤادي.

بدأت أستعيد السّنين التي مرّت كلمح البصر، وسنوات المشاغبات والحنين.. وحين سمعت صوتها، أغلقت باب ذاكرتي.. تركتُ نافذة الحب مشرعة.. أطلّ وجه أمّي، ثمّ مدّت يدها.. مسحت أناملها متاعبي، وحبّات العرق، وأزالت غبارَ الوجع...

داعبت بشفتيها جبيني، ودسّت أنفها في شعري.. نسيت أنني أصبحت كهلاً، ورحل الشباب، ولم يبقَ منه إلا نُتفاً متناثرةً!

قدّمت لها وردة بيضاء، فأخذتها وعادت إلى القبر.. عرفت أنها أكرهت قسراً على الهجرة، لكنها حافظت على هويتها، ولا تزال تحتفظ برسالتي.. عندئذٍ نفذت طلبها، وأعدت قراءتها، ففرحت لأنها نسخت بخطّ حفيدها، واعتذرت مرّة ثانية عن المشاركة في الاحتفال معنا في عيدها، لأنّها لا تملك جواز سفر وتأشيرة لاجتياز الحدود بين الموتِ والحياة.

نسيت أمّي أنّ الرسالة، كتبت بخطّ يدها، ولم تستطع إرسالها إليّ يومذاك، وأنا بعيدٌ عنها.. كنت جندياً مقاتلاً في بيروت الشرقية، أواخر العقد السّابع من القرن الماضي!

جاء في مقدمة الرسالة:

ابني الغالي منذ شهرين لم أشاهدك، فخطوط الهاتف مقطوعة ولا من وسيلة للاتصال بك، والأخبار القادمة من بيروت تقلقني.. لا أسمع إلاّ أخبار الموت، وارى غبارَ المعارك والأبنية المهدّمة في التلفاز، وفي الصور الموجعة التي تثير شجوناً موزّعة بين الخوف وعتمة الصّبر!

ولدي الحبيب، أخاف عليك من القذائف الغادرة، ومن غياب ضحكتك وحين سمعت صوتك في تلك الليلة من عام ٧٨، تقول لي هامساً: افتحي البابَ يا أمي ولا تخافيّ قفزَ قلبي وركض وفتح الباب لك، فحمدت وشكرت لأنك عدتَ سالماً إليَّ يا حبيبي!

سمعت صوتها وأنا أتّجه إلى باب المقبرة، وهي تردّد: أشكرك لأنّك تذكرتني، وأنت دائماً لن تغادر قلبي، فأكمل حياتك كما تشتهي، ربما نلتقي يوماً، ويسمح لنا بعبور الحدود إلى العالم الآخر دون جوازات سفر، فاحتفظ ببطاقتك الشخصية، ولا تفرّط بهويّتك!!

❑❑

مـــريض مـــن الدرجة السابعة

رمضان إبراهيم *

أنهى الدكتور سامر مكالمته الهاتفية ثم نظر إلى مريضه بعدما أعاد وضع نظارتيه. فبدأ المريض يفرك عينيه وهو يرتجف كما هي حاله منذ أن بدأ مرضه. لقد عاد إليه أحد الكوابيس التي باتت تداهمه وتقضّ مضجعه في نومه ويقظته.

مسح الدكتور سامر رأسه ثم حدّق ملياً بوجه مريضه وطلب منه أن يستلقي على الطاولة، ثمّ أخذ يهيئ له بطاقته المرضيّة قائلاً:

ـ ما اسمك؟

ـ مسعود.

ـ حسناً.. هل هذه هي المرة الأولى؟

ـ أجل.

ـ قلت لي مسعود..

ـ نعم، مسعود.

نظر إليه الدكتور سامر مبتسماً وهو يأمل أن يشيع جوّاً من الثقة في نفس مريضه ثم قال:

ـ تعرف؟ أنا أتفاءل دائماً بمن يملكون أسماءَ تدعو إلى التفاؤل، هم دائماً يشفون سريعاً بإذن الله. ألم تسمع بالمثَل القائل: لكلٍ من اسمه نصيب؟!.

ـ هذا لا ينطبقَ عليّ يا حكيم.

ـ لماذا كل هذا التشاؤم؟ هل بدأنا بالتذمّر قبل المعاينة!؟. لن آخذ منك إلا نصف القيمة. (إذا ما معك بلاها يا أخي).

ـ لا.. لا. يبدو أنك لم تفهمني جيداً. أنا أقصد أنني لم أعش يوماً واحداً بسعادة.

ـ الهموم ملح الحياة يا رجل. ثم لو كنت تملك كل شيء هل كنت ستشعر بمن حولك!؟

ـ يا أخي.. عفواً يا دكتور، ولماذا لا يشعر بنا من حولنا!؟. لقد امتلكوا كل شيء، السيارات الفاخرة والعمارات ورؤوس الأموال والعباد والغانيات والوجاهات والمراكز الهامة وفوقَ كل هذا الصحة الجيدة.

ـ (أوهو، يا سلام عليك)، وهل تحسب كل من تراه يمشي ويركب السيارات ويملك العمارات بأحسن حال؟ أعتقد أن فيهم من لم يعطه الله إلا ربع العقل وعشر الوجدان وخمس العاطفة. منهم من هو مريض القلب أو المعدة أو مدمن على الشراب بل إن بعضهم مدمن حشيش ودماغه مضروب.

* قاص من سورية.

ـ ولماذا يعانون ذلك؟! يستطيعون أن يأكلوا ما طاب لهم، ويصاحبوا ما راق لغريزتهم، ويقتنوا ما يقع عليه نظرهم، ويسهروا على هواهم، ويتحدثوا بكل ما يخطر ببالهم دون أن يحسبوا حساباً لأحد.
نزع الطبيب نظارتيه قائلاً وهو يفرك عينيه ويرشقه بنظرة مستغربة:
ـ المهم.. دعنا من هذا. أنا لا أجد مسوغاً لهذا التشاؤم أبداً.
نزع الطبيب السماعة ووضعها جانباً ثم طلب من المريض الجلوس على الكرسي فيما جلس هو وراء مكتبه.
أصلح **مسعود** هندامه ثم جلس على الكرسي ونظر إلى الطبيب قائلاً:
ـ أنا لست متشائماً. لكن كل ما يحيط بي لا يدعو إلا إلى التشاؤم. لهذا السبب أتيت إليك.
ـ آ.. هه! (هات.. حكيلي قصتك).
ـ قصة طويلة والله، ومعقدة. أحياناً أرى رؤوساً تتدحرج بين إطارات العربات وأحياناً أرى أصابع ترتجف وهي تتطاير من ذرات الغبار، وأحياناً أسمع أصوات العويل والبكاء وقرع الطبول في أماكن بعيدة، وأحياناً.. (كرمال الله.. ما بدي كمّل).
أحسّ الطبيب أنّ هناك أمراً ما يدعو للجديّة أكثر فقال لمريضه:
ـ وهل تلازمك هذه الصور؟!
ـ نعم، ولا.. أو لنقل أحياناً. ودائماً أريد أن أركض خلف من أراهم هكذا لكنني لا أتمكن.
بدت الحيرة والاهتمام على الطبيب وعرف أنه أمام حال نفسيّة غريبة ولو قليلاً. أحضر للمريض كأساً من الماء ثم قال له:
ـ هل هذا كل شيء؟
ـ لا.. أحياناً أرى آذاناً قد طالت في أماكنها حتى علتْ على رؤوس أصحابها وصارت أغصاناً، أحاول أن أمدّ يدي إليها لكنها تختفي حالاً.
ـ آ.. ربما هي أوهام تعاني منها.
ـ لا.. لا. أنا لستُ واهماً بتاتاً.
ـ هل أنت متزوج.
ـ الحمد لله.. لا.
ـ هل تتناول طعامك بانتظام؟
ـ أكيد.. أعتقد أنني منذ نحو شهر تناولت شيئاً يشبه اللحم.
ـ هذا جيد. إذاً لا تعاني من ضائقة مالية.
ـ لا.. لا. أذكر أنني منذ شهرين تقريباً حصلت على بعض النبيذ أيضاً.
ـ ممتاز. وتشرب النبيذ؟!
ـ كان ذلك في بيت المدير العام. بالطبع أشرب إذا لم يكن على حسابي.
ـ هل تتعاطى الـ...؟
ـ أعوذ بالله.. (أمشي الحيط الحيط وأقول يا رب الستر).
ـ أقصد، هل تتعاطى أي نوع من الحبوب؟
ـ آآ.. الآن فهمت. في الحقيقة أنا أتناول حبة يومياً قبل منتصف الليل.
ـ إذاً تسهر!
ـ وهل تسمح لي تلك المناظر بالنوم!
ازداد احمرار عيني مسعود وبدأ يرتجف أكثر. حاول أن ينهض لكن الطبيب طلب منه الهدوء والجلوس:
ـ من هو الطبيب الذي وصف لك الدواء؟
ـ لا أعلم.
ـ وماذا قال لك؟
ـ فرط حساسية قوية.
ـ ماذا؟!
ـ فرط حساسية (شو ما سمعان بفرط الحساسية)؟!
ـ حالة عامة. منذ متى تعاني؟
ـ منذ حوالي النصف قرن.

ــ هه.. ليش كم عمرك؟
ــ خمسون سنة بالضبط.
ابتسم الطبيب ثم طلب من المريض أن ينظر إلى لوحة على الجدار:
ــ ماذا ترى؟
ــ لا أرى شيئاً. لا بل أرى سواداً لا ينتهي. لا.. لا.. بل أرى احمراراً مخيفاً.. أف! يا إلهي كل هذا؟!
نهض الطبيب من وراء مكتبه ومشى عدّة خطوات ثم قال:
ــ يبدو أنك بحاجة إلى نظارة.
ــ كالتي على عينيك!
ــ لا.. لا. سأعطيك نظارة تناسب عمرك باستطاعتها تعديل الألوان والأشكال.
ــ تعدّل الألوان والأشكال؟! لكن، هل باستطاعتها تعديل الأحداث؟
حمل **مسعود** النظارة وسار مترنحاً. كان يتمنى أن تنتهي معاناته.
عندما خرج من باب العيادة وضع النظارة ونظر إلى الشارع وفجأة صرخ:
ــ ما هذا؟!
عاد إلى عيادة الطبيب وهو يردّد:
ــ يا ساتر.. يا ساتر. ما هذا؟! صراصير، وحشرات، وسحالي وعقارب وأفاعي وضباع وثعالب.
وضع الطبيب يده على كتف **مسعود** وقال:
ــ (روق شوي روق).. ما هي هذه الحشرات والصراصير والضباع والثعالب؟! (شو نحنا بحديقة حيوانات)؟!
ــ (أبعرف). هذه النظارة لا أريدها.
ــ أرجوك (روق شوي).
ــ (ولك عمّي كيف بدي روق)! الحيوانات والحشرات تركض في كل اتجاه.
ــ هل رأيت ذلك والنظارة على عينيك، أم بدونها؟
ــ بل وهي على عيني.
ــ إذاً.. لا داعي للنظارة. سأستشير لك طبيب عصبية. يبدو أن أعصابك (بايظة). أو أن هناك خلل في التوازن.
ــ أنت تخيفني أكثر يا أخي.. عفواً يا دكتور.
ــ لا داعي للخوف، سأطلب لك استشارة قلبية وهضمية وسنحلل لك الدم والبراز والبول وسنؤلف لجنة لتقصي حقيقة ما تشعر به في أحسن مستشفياتنا.
ــ لا.. لا.. أرجوك.. الفشل مصير ما يحال إلى اللجان حتى ولو كان لجنة طبيّة في مستشفى.
ــ لا تقلق. أنت لست الوحيد الذي يُعرض على اللجان. لكن قل لي الآن:
ــ هل ترفه نفسك؟
ــ لا أفهم ما تعنيه بالضبط.
ــ أقصد، هل تذهب إلى السينما أو النوادي الليلية؟ أسهر يا أخي، جرّب النساء، عليك بحضور الحفلات والمهرجانات الغنائية والخطابية.. وربما من المهم زيارة المسرح. هل تزور المسرح؟
ــ (ملّ قلبي من المسرح). أراه في التلفزيون كل يوم إذا كنت تقصد مسرح العمليات.
ــ أي عمليات يا رجل؟!
ــ عمليات القتل، والتدمير، والتهجير، والإبادة، والتجويع، والتكفير، والتفجير، والتخريب، والتجريف، والتهويل، والعويل، والقنص.. والتخويف.. وال.. يا ويل.. وال ياول.. يا ول..
ــ خلع الطبيب معطفه ثم أقفل باب العيادة وتأبط ذراع المريض وبدأا يغنيان:
(يا ويل يا ويل، يا ويل حالي)
وهكذا ذاب غنائهما في سيل الأصوات التي كانت تملأ الشوارع التي كانا يدوران فيها مع من يدور!!

□□

برج من الملح

عوض سعود عوض *

أنظر إليه وأتفحصه، أرى الألق في عينيه، أرى الماضي يتكوم أمامي. هل أضحي أم أبدأ بناء جديد يحتاج إلى أساس متين؟ وليس أمامي سوى الملح، أرسم به أشكالاً مغلقة، كرهتها، وكرهت كلّ ماله علاقة بها. أصغيت إليه طويلاً، وصدقته زمناً. أما اليوم فقد ذهب الماضي بعجره. رميت أساوري التي كانت تزين معصمي، والأطواق التي زينت جيدي. الكلمة التي رددها طويلاً على مسامعي ماعدت أصدقها، أو أثق بها. حتى إنني بت غير قادرة على نطق ماكنت أقوله بسهولة ويسر. كنت أشعر أن من حقه أن يحس بحناني، برقتي، بأنوثتي. أن أسمعه كلمات لم أسمعها لأي شخص آخر. حتى القلم الذي أهداني إياه بات أصم وأبكم. ماذا أفعل؟ وماذا يفعل معي؟! هل سنلتقي، وكيف ستكون المرحلة القادمة؟! كلّ هذه الأسئلة التي لم ترد إلى ذهني وقتها، باتت الآن تضغط علي، وتطالبني بالإجابة.

التقيته في حفلة، نظر إليّ، وأخذ يراقب تصرفاتي وحركاتي. أما أنا فقد أدركت بحسي الأنثوي عمق نظرته، التي تشي بأكثر من معنى. تقول أشياء أربكتني، وأفقدتني توازني والقدرة على التصرف. خشيت من فحواها. أشحت نظراتي بعيداً عنه. هربت من عينيه اللتين تلاحقانني، إلا أن هروبي زادني غموضاً وإرباكاً. كيف أهرب من عينين التقطتُ صورتهما، وزرعتهما في شراييني وأوردتي؟ اقترب مني، حياني وسألني:

- ما اسمك؟!

- اسمي موجود في كلّ مكان، وهو ليس أكثر من مجرد لفظة اعتاد الجيران والأهل والمدرسون وغيرهم مناداتي حتى أرد. إنه لفظ يطرق سمعي عشرات المرات في اليوم...

صمتُ قليلاً، هالتني نظراته، وتعجبه، وابتسامته التي تملأ وجهه. قلت في نفسي : أأقول له الاسم الذي لو خيرت لاخترته؟ أخيراً قلت: نادني بالاسم الذي تراه مناسباً!

يا إلهي ما هذه الأحجية؟ كلُّ الأسماء الجميلة تليق بها! لماذا تفعل ذلك، وهي التي تتمتع بجمال وفتنة وأنوثة؟ هل هي صاحبة تجربة، أم هو الغرور بجمالها ولطافتها، وما وهبها الله من رشاقة وخفة ظلّ؟!

تواردت الأسئلة تدق جدار رأسه، وأنا امنحه أسئلة أخرى رداً على أسئلته واستفساراته. إلا أن ما شفع ابتسامتي التي أضاءت عتمة قلبه. أحسّ أنني استفزه وأبادله الشعور ذاته، تمهيداً لدخول مرحلة جديدة من

* قاص من فلسطين.

حياتنا. راوغته ولم أمنحه لا اسمي ولا سكني ولا عملي. غادرت وأنا مسرورة بما فعلت. سقط قلبه ودعاه أن يلحق بي. أن يمسكني من يدي ويطالبني بالإجابة عن أسئلته المطروحة واحداً واحداً. ودّ لو يرجوني أن أرأف به. أن أمنحه موعداً، أي شيء. لا أعرف لِمَ ظلّ واقفاً مكانه ساهماً. إلا أنه فطن لذاته، أسرع خلفي، وحاول أن يتعقبني. راوغته، وأدخلته أزقة، حتى غبت عن نظره.

ظللت في ذاكرته امرأة عنيدة لم يستطع اقتحام مجاهلها. إلى أن قادته قدماه لدخول مكتبة. كانت مصادفة. وجدني أمامه وجهاً لوجه. برزت الأسئلة في مخيلته، لم أستطع أن أتملص منه. خرجنا سوية. دعاني لتناول فنجان قهوة. رفضت وتذرعت بانشغالي. تركني أمضي، وتتبعني، حتى عرف الكثير عني. صار من السهل عليه رؤيتي. أما أنا فعلى الرغم من العناد والفصاحة التي أبدعت بهما. وقعت أخيراً في الشيء الذي حاولت أن ابتعد عنه. ان أتخطاه. أن أدوس على مشاعري. صارحته وقلت: منذ اللحظة الأولى التي تبادلنا فيها النظرات. أحسست أنك إنسان آخر. قررت أن أبتعد عنك، أن أهرب من نظراتك، وأن أضع حواسي وعواطفي في ثلاجة. قال لي: إنني أفعل عكس ما عليَّ فعله...أجبته: هاأنذا اليوم أعترف بما لم أكن أنوي قوله، أن أصارحك بأشياء خبأتها في صدري، إلا أنه كاد أن ينفجر. خفت على ذاتي، وكان لابد أن أرضخ. الآن جاء دوري لأسألك: لماذا طاردتني، ولم تكف عن ملاحقتي؟ ألم تتعب؟ ألم يقل لك قلبك إنني لا أريد أن أدخل تجربة؟!

صمتنا للحظات. وكلٌّ منا ينظر في عيني الآخر، ويستطلع ملامحه وتكويناته. بدا الكلام في تعبيرات وجهه، إلا أنه لم يجد الكلمات المناسبة. أطرق وأخفى خجله وحرجه، ثم فجأة تجرأ وقال: ماذا يفيدك عذابي؟ أنت امرأة خلقت من الندى والشعاع، وأنا أهواهما. أشرقت ابتسامتي، وبدت هالة من نور ونار. النسيم يصافح محياي، يقترب مني، ومثل شخص أصيب بنزلة برد. تنفس بعمق وقال: النسمات القادمة من صوبك، تحمل إليّ شيئاً من عبقك وأنفاسك. ذاكرتي تختزن أريجك... ابتسمتُ فأشع جسدي، وفاض جمال المدينة عليّ.

تأججت روحي وبدأت الدعابة في كلماتي. كنت في غاية الفرح والروعة والأناقة. ومع ذلك وضعت فاصلاً بيني وبينه. سألته عن عمله، عن سكنه. وبعد دردشة قلت: صحيح أن قلبي قد خفق، إلا أنك غير قادر على احتوائي! دعني أذهب لا أريد أن أعذبك.

وقف أمامي كسدٍّ. ابتسمت وقلت: هل تذهب معي إلى حلب؟

- ولماذا إلى حلب؟

- ستعرف كلَّ ذلك في حينه. غداً في السادسة صباحاً أكون في كراج الانطلاق.

وصل قبلي. رأيته يعاين الدروب، وعندما لم يرني غادر الباحة الداخلية للكراج، ووقف يتأمل القادمين. قبل أن يعود، لمح طيفي، أسرع إلى الكوة وقطع تذكرتين. في البولمان انصبت أسئلته عن سبب سفري، ووضعي العائلي، وخلافي مع زوجي. سردت له حكاية حبنا منذ بداية علاقتنا يوم كان زميلي في الجامعة، قبلت الارتباط به بعد أن وعدني بالحرية. إلا أن الغيرة أعمت عينيه. بدأ يشك بتصرفاتي، بعلاقاتي مع زميلاتي وزملائي، وباتصالاتي الهاتفية. كبر الخلاف، ولم يعد إلى رشده، والآن المحكمة بيني وبينه.

لم نشعر بالوقت، كأننا خرجنا منذ دقائق. ابتسمتُ وشكرته، وطلبت إليه أن يتركني وحيدة في قاعة المحكمة. ندمت على ما قلته، واستغربت كيف بحت له بأسراري، حتى غدوت صفحة مقروءة. بعد ساعتين رنَّ هاتفه. جاءه صوتها الملائكي ليخبره بمكانها. رفض أن يعودا مباشرة دون غداء. أخبرته أن القاضي أجل النظر بدعوى الطلاق شهراً آخر.

- لماذا لا توكلين محامياً؟

- قبل أن أراك كان هذا ممكناً!

مللت الانتظار. في كلِّ مرة يتم التأجيل بحجة أو دون حجة. هذه هي المرة الخامسة التي يأتي معي. ينتظر مثلي أو أكثر مني صدور الحكم. أدخل القصر العدلي. ينتظرني في أي مكان. يتلقى هاتفي، يأتي، نستريح ثم نسافر والفرح يلفنا. نظرت هذه المرة إليه وقلت: أنا متأكدة من صدور قرار الطلاق. ابق معي. أريدك إلى جانبي. أنا خائفة.

رآها زوجها، بان عليه الغضب والانفعال. إلا أن المكان لا يسمح له بفعل شيء. تداعت أفكار عدة إلى رأسه... ماذا يفعل وقد ظهرت بوادر غيرته؟! تماسك ونظر إليها ثانية، فرآها جميلة، أجمل مما كانت عنده. تذكر بعض المواقف أيام الخطوبة، والأشهر الأولى لزواجه. عاد إليه حبه القديم. تقدم منها وقال: أنا أحبك، ولن أتخلى عنك، أحبك.. أحبك!

تقدمت منه وعانقته. نظر القاضي إلى عناقهما. صمت ولم ينبس بحرف. الكلُّ هالهم هذا الموقف.

بعد العناق نظرت إلى رفيق دربها. تقدمت منه، مدت يدها لتصافحه وهي تقول: كنت خير رفيق. أشكرك على مروءتك وكرمك. دعني أعرفك بزوجي... وأدعوك إلى بيتنا القريب من هنا.
نظر إليها نظرة ذات معنى ومضى.

٢٨-٨-٢٠١٠

□□

هـــذه الحفـــرة..
هذا الجبل

فرحان مطر *

حفرة بالكاد تتسع لاستقبال رأس إنسان في وضـع الانبطـاح علـى الأرض، والحفـرة علـى ارتفـاع لـيس بالشـاهق، فـي جبـل موغـل بالضخامة، محاط بآلاف مؤلفة من الألغاز.

إنسان ألفى ذاته يتعلق ببعض حبال الأمل، والأمل يكـاد يشـبه حلمـاً صـعب المنـال عليـه، وعلى أمثاله من بني البشر،

يده اليمنى تمتد نحو الحفرة، والحفرة تـأبى الاقتـراب، حتـى كأنهـا تنـأى عنـه كل حين. لـم ييأس من المحاولة، حين أقدم بيده اليسرى كي يضع بداية أولى للوصول إلـى تلك الحفرة التـي بـدت لـه كأنهـا الأمـل الوحيـد البـاقي فـي هـذه الحياة.

تعربش أكثر بين يمين ويسار، وازدادت قوته بقدر ما ابتعدت أنامله عن الوصول، نظر نحو الخطوات التي فصلت بينه وبين السهل، فرأى أنه معلق بين الأرض والسماء، حتى إذا فكر بالرجوع عن مبتغاه لم يعد ذلك بتلك السهولة التي يصوّرها. قال في سره: ليس من طريق أمامي الآن سوى المثابرة والوصول إلى هذه الحفرة، عساها تفتح لي درب الأمل المنشود.

حين وصلت رؤوس أصابعه للمرة الأولى إلى حافة الحفرة، شعر أن قوة هائلة جديدة قد أضيفت إلى قواه المعتادة، فتشبث بها بكل ما أوتي من قوة معهودة ومكتسبة، فها هو الآن على وشك الوصول واقتحام ما يراه سر الأسرار.

لم يدر كيف ارتفع جسده بواسطة تلك الأنامل، وكيف اندفع رأسه أولاً داخل الحفرة، وكيف بهره الضوء المندفع من الداخل، ولم يدر أيضاً كم استغرق من الوقت وهو يغمض عينيه قبل أن يتمكن من فتحهما بالتدرج، اتقاءً لهذا النور المبهر الذي لم يكن يتوقع أن يراه هنا في هذا المكان القصيّ من الجبل.

نور في الجبل، ينبعث من قلب حفرة؟!.. يا إلهي!!.. هتف صوت من أعماقه للحظات، وقف مبهوراً مقطوع الأنفاس، قبل أن يتأكد من حقيقة وواقعية ما يرى.

أمعن النظر في الداخل، وكان النور قد بدأ بالخفوت قليلاً مفسحاً المجال أمام عينيه كي تستطلعا ما يخفي المكان من عجائب وأسرار.

أول ما لفت انتباهه أن المكان شديد الاتساع، حتى خيّل إليه أنه يقف على شرفة تطل على ملعب كبير يعج بالآلاف أو حتى على بوابة مدينة.

---

* إعلامي وقاص من سورية.

تريث قبل أن يمنح نفسه حق تصديق ما تراه العين، ونقل بصره يمنة ويسرة، محاولاً التأكد مرة أخرى من أنه في كامل قواه العقلية، وفي صحو حقيقي وليس على أعتاب حلم جميل.

أعلمته كافة حواسه أن ما يقع عليه البصر هنا شيء لا يرقى إليه الشك، رغم غرابته ومفاجأته، هنا وقع بصره أولاً على طريق يبدأ من أسفل طرف الحفرة التي أصبح نصف جسده معلقاً داخلها.

فكر في صمت: لماذا لا أدخل، وأكتشف بنفسي بقية أرجاء هذا المكان؟!..

لم يوفر لحظة من الوقت حتى كانت قدماه على أول الطريق في الداخل.

كان الطريق يفضي إلى دروب أخرى، وأن علائم حياة لم تزل حية أمامه، حتى أنه سمع وقع خطوات يقترب منه، فأصاخ السمع جيداً، وأجال البصر حيث قدر له ذلك، فرأى موكباً من عربات تجرها الخيول يقودها شبّان تعلو أصواتهم بالأهازيج والأغاني، بما يشبه موكب عرس من تلك المواكب التي يعرفها.

انتظر اقتراب الموكب أكثر حتى يستأذن أحداً منهم، فاقتربوا إلى درجة كبيرة خيّل له معها أنهم سيتوقفون أمامه مباشرة، غير أن شيئاً من هذا لم يحدث، إذ استمر المركب بالمرور وكل من عليه يصدح بالغناء.

استغرب كيف أنهم لم يولوه اهتماماً، فرفع الصوت منادياً، واليمنى مشيراً لهم أن توقفوا أنا هنا.

لم يلتفت إليه أحد وكأن وجوده لم يعن لهم شيئاً، فكرر المحاولة مجدداً دون فائدة.

رفع الصوت أكثر، وما زال الموكب يمضي على حاله، سأل ذاته أسئلة جمّة عن السبب في هذا التجاهل، ولم يرَ ما يبرر هذا التجاهل، فقال: عساهم في غمرة الفرح والصخب الذي يجتاحهم لم يميزوني جيداً؟!.. خطرت له فكرة جديدة ألا وهي اللحاق بهم، فانطلق بأقصى ما يمكن من سرعة نحوهم، فاستغرب في سره كيف تكون له كل هذه الطاقة التي لم يعهدها في نفسه على الجري سريعاً، إلا أنه استدرك قائلاً: وهل كل ما يجري أمامي هو أمر طبيعي ومعقول حتى أستغرب سرعتي الخارقة هذه؟!.. وصل إلى آخر عربة في الموكب، فأشار بيده نحو فتاة كانت تنظر بما خيّل إليه أنه نحوه، فلم تتغير نظرتها، ناداها بصوت مرتفع: يا أنت.. يا صبية.. استمعي إليّ من فضلك. ولم يتغير في الأمر شيء.

أمسك بيدها محاولاً سحبها ولفت نظرها، وإجبارها على الكلام معه، وأيضاً لم يحدث أي شيء يدل على اهتمامهم أو اكتراثهم بوجوده.

أرخى يدها، ثم قفز إلى ذات العربة التي تقل عدداً من الشباب والفتيات، وحاول بداية الاستئذان منهم على هذا التصرف، غير أن أحداً منهم لم يعره أدنى اهتمام كأنه غير موجود أصلاً.

ازدادت حيرته، وبدا عليه الارتباك، قبل أن تخطر على باله فكرة شيطانية مفادها: ماذا لو أنهم لا يرونه أصلاً؟!.. راقت له الفكرة، وبدأ التصرف على أساسها ريثما يثبت له العكس.

قال في سره: سأتعامل مع الموقف على اعتبارهم كائنات أخرى تشبهنا نحن البشر، وإلا ما معنى كل ما يجري أمامي الآن؟!.. وإذا كان ذلك صحيحاً فإنهم لن يشعروا بوجودي أبداً. سأجرب مثلاً الاحتكاك بهذه الفتاة الرائعة الجمال أولاً، ولأرى ما سيحدث.

قال للفتاة: ما أجمل هذه العيون، وما أعذب هذا الصوت، فلم تحدث ردّة فعل تدل على استجابة. مد يده يداعب خصلات الشعر المتطايرة مع الريح مروراً إلى وجهها، فلم يحدث شيء، لامست أطراف أصابعه عنقها مروراً إلى النهد واستمرت بالانحدار نحو الأطراف الحساسة، وما زال الوضع على حاله.

يتابعون الغناء بلغة مفهومة، وبألحان شائعة يعرفها، ويلبسون أزياء تشبه كثيراً ما كان يعرفه قبل دخوله هذه الحفرة في هذا الجبل.

قفز من العربة مكتفياً بالوصول إلى هذا الاستنتاج، وتوقف لحظات يمعن النظر بتلك الكائنات التي تشبهنا، وتغني وتلبس مثلنا، غير أنها لا تستطيع الرؤية، ولا الإحساس بغير ما هو منها ومثلها.

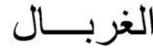
ابتعد موكب العرس عن ناظريه، ودوامة الأسئلة تحاصره، فبحث عن الطريق الذي قطعه منذ غادر الحفرة هناك، فتاهت خطاه، وأغشى بصره النور الذي عاد قوياً مثلما بدأ لحظة الكشف الأولى.

أغمض عينيه محاولاً استعادة تماسكه، والتأكد من الأرض التي يقف عليها.

فتح عينيه مرة أخرى على ضوء نهار يعرفه، وضجيج يدركه، وأناس من لحم ودم حتى أن رائحة أجسادهم قد وصلت إلى أنفه.

تنفس الصعداء، وانسل بين الصفوف.

□□



نظمية أكراد *

كان يمر بنا في طريقه إلى المسجد ونحن نلعب في الساحة المشجرة التي تفصل بيتنا عن بيت عمي، يخترق هذه الحديقة ليقرب المسافة، يمشي على الطريق المرصوفة بحجارة زرقاء منتظمة، كانت رجله اليمنى تنخطف نحو اليسرى حتى تكاد تلامسها، وجهه محاط بهالة من نور وتزيده بريقاً ابتسامة لا تفارق وجهه، طويل ممشوق القامة على الرغم من تقدمه في السن. كنا نفرح به عندما يمر أو على الأغلب ننتظره حتى يوزع علينا الحلوى بسخاء من جيب "قنبازه"، ونستغرب أن جيبه نبع من الحلوى لا ينضب، بينما نبتاع منها نحن دائماً وسرعان ما تنتهي. وعندما كنا نمد أيدينا الصغيرة كانت ابتسامته ترفرف على وجهه المدور وتنسكب من عينيه العسليتين اللتين تتماوج فيهما الألوان وتتناوب مع النور وتحار أين تستقر، كنا نضحك وننظر إلى ألوان أوراق الحلوى.. وقليلاً ما ننتبه إلى يده الملوحة وهو يقول سلموا على الأهل. وعندما يعود نخفف من ضجيجنا وركضنا ونقول لبعضنا بعضاً جاء الغربال، كما كنا نسمع من الكبار. كانت ابنة عمي الكبرى تزجرنا وتعض على شفتها وتهمس:

ـ عيب هذا عمي الغربال أبو إسماعيل.

كنا نفقده كثيراً عندما لا يمر بنا، فحلواه مختلفة ولها طعم مميز لذيذ. ذات مرة عاد وأعطانا كيساً كبيراً محشواً بالحلوى، أخذناه ورحنا نجري نحو البيت حتى يوزعه بيننا أحد الكبار، أول من التقينا أمي، سألت من أين لكم هذه الحلوى وإلى أين تتراكضون، قلنا من بين لهاثنا وفرحنا إنها من عمي الغربال.

ابتسمت وقالت بخجل:

ـ كم هو رائع وحنون، حقه علينا، من زمن لم نتفقده أو نسأل عنه، شواغل الحياة أصبحت كثيرة، أشعر بالخجل منه..

أصبحنا نخرج للعب أقل من السابق، العام الدراسي ابتدأ وأختي وابنا عمي في الصفوف الأعلى يتأخرون في كتابة الواجبات المدرسية وتحضير الدروس ونحن الأصغر لا نستمتع إلا عندما نكون معاً.

عندما اندلعت الحرب المقيتة على العراق كانت تشيع الدمار وتسلب الأرواح، إنها حرب طاحنة لا تبقي ولا تذر، ودخان القصف يشكل سحابة من الدخان كثيفة فوق بغداد تحجب الحق وتغطي الجبن والتخاذل

* باحثة وقاصة من سورية.

والعمالة، اغبرّت وجوه الكبار وأصبحوا يتابعون الأخبار بحزن ووجوم وآهات حرّى تنطلق من الصدور المكلومة، القتلى في الشوارع.. دمرت الجسور ونسفت البيوت واحترقت أشجار النخيل، وسرقت المتاحف، انطفأ الفرح في القلوب وبقي وهجها قانياً في العيون ولهيبها يخرج زفرات حارة من الصدور... والأخبار المحزنة تتوالى بسرعة كبيرة، وبدأ بصيص الأمل ينبعث قليلاً ثم يخبو وينطفئ.. خيّم حزن رمادي ثقيل على القلوب والعيون، وعندما سقطت بغداد عاف الكبار الطعام ونحن معهم، كانت تمد الطاولة وتلم كما هي لأن الطعام كان يطبخ ويقدم مرافقاً لأخبار القتل والدم، حتى كنا نرى الطعام والخبز بلون الدم وطعمه، كنا نحن الصغار قلقين متألمين حتى أننا لم نستمتع باللعب ولم نعد نخرج لنأخذ الحلوى من عمنا الغربال، وكأن الربيع لم يمر بحديقتنا أو على الدنيا.

عاد والدي من العمل، وترك عمي كتبه ودخل الصالة، تنحنح وقال بتسليم:

ـ لا بد أن تستمر الحياة فهذا الحزن والألم لا يغير من الواقع.. حضروا المائدة كالعادة للغداء.

قال والدي كدت أنسى، عندنا ضيف على العشاء، أريد عشاء فاخراً وغنياً...

ولم يزد على ذلك ولم يسأل أحد من الضيف؟

بعد الغداء دخلت أمي وزوجة عمي وأختي الكبرى إلى المطبخ، وشرب والدي وعمي وابن عمي الكبير محمد خير الشاي في المضافة على وقع الأخبار الصاعقة.. وهم يقلبون محطات التلفاز لعلهم يقعون على خبر مفرح أو على الأقل يشفي الغليل، أو تقف دولة منصفة تنظر بإنسانية وحياد إلى هذا الوضع المزري، كان لا بد من إطفاء هذا الحقد الدفين البغيض.

انتشرت رائحة الطعام الزكية في أرجاء البيت من مشاوي ومقالي وأسماك ولحوم وخضراوات، ومما تفتقت عنه قريحتهن الأطعمة الشهية، خرج والدي وعمي لاستقبال الضيف الكبير بثيابهم الرسمية، وقوبل بكل ترحاب وحفاوة، لم يستقبل ضيف مهما علا شأنه ومنصبه مثلما استقبل عمي الغربال، وسمح للعائلة بأسرها نساء وشباباً وصغاراً بالمشاركة والجلوس معه، وقل ما يحصل هذا. جلسنا نحن الصغار بجانب أمهاتنا نتضاحك ونخبئ رؤوسنا وراء ظهور بعضنا بعضاً ونهمس.. إنه عمي الغربال معنا وفي بيتنا، وقد أوصتنا أمي أن نجلس صامتين نستمع إلى أحاديث الكبار ومن لم يستطع فليخرج خيراً من أن يخرج أمام الجميع.

كان يجلس في صدر المضافة وحوله كبار العائلة والأسرة، كان استقباله رائعاً، هذا يمسّي عليه وآخر يضع وسادة وراء ظهره، وثالث يقدم له فنجان القهوة المرة بعد أن يتذوقه قبل أن يقدم له فنجانه.. يسألونه عن صحته وأخبار العيال، ونحن مستغربين بكل هذا الاهتمام، هل كان يوزع عليهم الحلوى مثلنا؟ حتى زوجة عمي وأمي عندما سلمنا عليه انحنتا لتقبيل يديه ولكنه كان يسحب يده بسرعة وفي الوقت المناسب ويتمتم بصوته المنخفض الأبح:

ـ أستغفر الله يا بنيتي،الله يرضى ويستر عليك.

كنا نراقبه طوال القعدة لا نرفع عيوننا عنه وعن مسبحته الخرزية التي كان يطقطق بحباتها تتابعها حركة هامسة من شفتيه على هذا الإيقاع، دارت كؤوس الزهورات وعندما رفعت توجه الكبار إلى المائدة وأجلس هو على رأسها، وسارعوا ليسكبوا له الطعام في طبقه، ولم تمتد يد للطعام حتى بسمل ومدّ يده ودعا الجميع.. حمد الله وشكر أهل البيت وأثنى على الطعام اللذيذ وعلى من طبخن وتعبن، بعدها صلوا العشاء جماعة، كانت المائدة قد رفعت ونزلت مكانها الفاكهة والحلوى، وعادوا إلى المضافة، كان عمي الكبير منشرحاً بعمه الغربال وهو الذي لم نره إلا في أوقات محدودة لاهتمامه بدراسة كتب الفقه والدين والأدب، فهو إما يقرأ وإما يكتب.

هبط الظلام ودارت أحاديث الحرب التي تشغل الجميع قبل أقداح الشاي وأمطرت اللعنات الغزيرة على الأمريكان والصهاينة ومن يشد على أيديهم، وبدأ الغربال بصوته الخافت الأبح يناقش ويحلل ما وراء هذه الحرب المدمرة من أهداف مرسومة بدقة وحنكة ولعانة والدين، كان ينظر إلى الأمور من زاوية مختلفة عن الآخرين بما لديه من خبرة وتجارب مع هؤلاء المستعمرين الطامعين، قال مستغرباً بعد فترة صمت وتفكير لم تطل:

ـ ماذا يجري، مهما دار الزمان وتطورت الأسلحة فالرجال هم الرجال والعقول هي العقول، أشك في أن الرجال أصبحوا من "غريّبة أو كرتون"، كنا نقاوم بالبارود والخناجر والعصي وحجارة الأرض إن لم نجد بديلاً ولا نقعد عن المقاومة، كنا نواجه السلاح بصدورنا غير هيابين، وهذا ما كان يرعبهم أكثر ويفل عزيمتهم ويجعلهم يتوهون، كما ندوخهم السبع دوخات مما يسهل علينا اصطيادهم وقتلهم..

ضحك عمي مفتخراً وقال:

ـ هل تظن أن كل الرجال مثلك يا عم..؟

قال بحماسة واستنكار:

ـ كلنا رجال خلقنا للموت والدفاع عن الأرض والعرض، آه لو يعود الشباب وأستطيع حمل السلاح كالسابق لكنت لقنتهم الدرس الذي يفهمونه ولا يفهمون غيره، لغة القوة هي أقوى وأعز اللغات التي يفهمها العدو والصديق.. كنا حفاة عراة جياعاً في الوديان والجبال، نعرف أرضنا وتعرفنا وتحنو علينا وتدارينا، ننصب لهم الكمائن، نصيدهم كالفئران وهم يرتعدون خوفاً أمامنا، ندور لهم أينما داروا، وإذا صعدوا يروننا أمامهم وإذا نزلوا نزلنا لهم، نطلب الشهادة ونعتز بها، وهم يطلبون الحياة والمكاسب ويخافون عليها، إنهم نبات متطفل غريب في غير أرضه ما أسهل اقتلاعه.. نحن نركض إلى الأمام وهم يركضون إلى الخارج.

كانت عيناه تومضان ببريق ساحر، وكلماته تشتعل وتورّد خديه كبير كأنه خارج من المعركة للتو منتصراً، وتدب الحماسة في الجميع وهو يتوهج. التصقنا نحن الصغار بعضنا ببعض أكثر مما كنا ملتصقين وكنا مأخوذين بسحر حديثه الذي لم نسمع مثله أبداً ولا نريد أن يقاطعه أحد لنسمع أكثر، حتى تحولنا إلى آذان صاغية.

التفت ووجه الكلام إلى والدي مما جعلني أرفع رأسي وأميل بثقلي على ابن عمي:

ـ أتذكر يوم خرجت معك من البيت إلى البساتين، هناك وجدنا إبراهيم ابن عمنا يتلوى ويصرخ وقد داس حصان جندي الاحتلال أسفل بطنه ولم يستطع أحد أن يسعفه، استشهدوا جميعاً، كان حوله خمسة شهداء يسبحون في دمائهم، وكان بالقرب منهم فردة حذاء، عرفتها لمن، وكانت القدم المبتورة في داخلها.. كانت للعقاب.. هذه كانت تتمة ساقه هذه وأشار إلى ساق العقاب الذي يجلس إلى يساره وربت على ظهره باعتزاز. وزعت الشهداء على ذويهم، نقلتهم على ظهري، ثم عدت إلى البيت وأخذت سلاحي وصفين من الرصاص.. لم أبه لنداء أمي وزوجتي وأقسمت إلا أعود إلى البيت حتى أثأر لهم أو ألحق بهم.

قال والدي مرفوع الرأس:

ـ وقد بريت بقسمك.. قتلت الكثيرين منهم وفرقت شملهم وشتت جمعهم وأسرت كبيرهم، وكنت تحدو وتغني وتزغرد، كأنك كتيبة من المغاوير، والنار تخرج بتتابع من فوهة بندقيتك وبنادقهم التي استوليت عليها ولم تتوقف حتى انبلج الفجر، وأرسلوا مجموعة من الخيالة ليقبضوا عليكم قبل أن تبرحوا أماكنكم. أقصد القبض عليك لأنك كنت وحيداً، اختبأت بين تراب البستان وجداره ولم يكتشفك أي منهم وهم على صهوات خيولهم. كنت مثخناً بالجراح، وعندما قفلوا راجعين ذهبت لمكانك الذي لا يعرفه غيري، وحملتك إلى البيت وأنت بين الموت والحياة، ولم تسترح إلا أيام، وعاودت القتال قبل أن تشفى جراحك. يومها خسروا الكثير، جن جنونهم وفار حقدهم.. لم تقبل الذهاب للمشافي.

ـ وهل أنا أخرق حتى أسلم عنقي لهم وأرى وجوههم الصفراء الكالحة كالرغيف دون خميرة وملح؟ لن يستلموني إلا جسداً بلا روح.

ولا تنس نفسك.. لولا المعلومات التي أعطيتني إياها عن مكان تجمعهم لما فعلت كل ما فعلته بهم.

سأل العقاب كيف استطعت أن تغادر فراشك وجروحك حيّة دامية؟

ـ كان ذلك عندما سمعت بأسر مصطفى شيخ المجاهدين لم أستطع البقاء بالفراش كالنفساء، حملت سلاحي وعتادي وتسللت من البيت، نزلت إلى الوادي ولذت بصخرة كبيرة حفرت وراءها مكمناً لتكون دريئة لي أرمي من خلفها وترد عني رصاصهم وتكون لحداً لي إذا استشهدت. كان الوقت مساء، قبل مثل هذا الوقت بأكثر من ساعة، وهذا أحسن وقت لاصطيادهم، ففي ذاك الوقت تكون همتهم قد قلت وداهمهم التعب وفتور المساء وحان وقت عربدتهم وراحتهم وسكرهم. جاؤوا يجوبون الوادي يفتشون عن المجاهدين وهم على خيولهم التي كانت تصهل لتمد راكبيها الخائفين بالقوة، أمطرتهم بوابل من الرصاص، جفلت الخيول وألقت أحمالها ونجت بنفسها، وسرعان ما جاء المدد للطرفين وتمترس الثوار على شفا الوادي وتبادلنا إطلاق النار معهم، كنا نسمع أصوات صراخهم وعويلهم، وأحسست برصاصة تخترق كتفي، مزقت قميصي وحشرته في جرحي وتابعت.. لأنني أقسمت: لن أموت حتى أقتل أكثر من استطعت قتله منهم. نفد البارود مني فأخرجت خنجري، كانوا على الخيل وأنا أحتمي بالصخور، قذفت قائدهم بخنجري بكل ما بقي لي من قوة بعد جراحي، اخترق الخنجر صدره تحت النجوم التي تحتل كتفه، وسقط عن حصانه بجار، هرعوا لنجدته مما أفسح لي المجال لأنجو بروحي، وكان الدم ينزف من كل أطرافي. كنت مبللاً بالدم الساخن، أتلمس جسدي مستغرباً هذا الدم ولا أحس بالألم، قوتي ضعفت ودارت الدنيا بي.. لكنني تماسكت واستنهضت قوتي.. عدت إلى البيت عبر الحقول على الدروب الترابية حتى لا يتبعوني ودليلهم دمي. وصلت إلى المقبرة، ألم صاعق في صدري كله، ارتفع أنيني وأخذت أعض لساني، سمعت صوت الثوار

يقترب، حملوني إلى البيت نزولاً عند رغبتي، سمعت النحيب والصراخ من أمي وزوجتي، وبعدها أغمي علي لكثر ما فقدت من الدماء.

لقد تعب عمي الغربال كثيراً واشتد عليه السعال.. أحضروا له الماء.. أكمل والدي. كان يوماً لن أنساه ما دمت حياً، ركضنا نحو الصراخ أسكتنا النساء وأبعدناهن عن البيت، بعد أن حذرناهن من النطق والتفوّه بأية كلمة. وجاء عمي رشيد بكل هدوئه وصلابته وقال:

ـ صلوا على النبي الرجل به روح، أحضروا لي ناراً وزيتاً حاراً والكثير من القماش النظيف.. أسرعوا الرجل ينزف بقوة قبل أن يصفي باقي دمه ويموت بسرعة. كوى له مكان الجروح حتى انقطع النزف إلا الذي تحت قلبه، لقد أعجزته الحيلة من سعة الجرح فكانت الرصاصة قد اخترقت صدره وحفرت حفرة واسعة في ظهره بدت كفوهة القدر الصغير.. كنا نتناوب على بل القماش وتحريكه في الهواء حتى يبرد ونسد به الجرح حتى خف النزف، وكوى له عمي رشيد حواف الجرح وكان يصرخ من شدّة الألم، وأحضروا الحليب وكانوا يفتحون فمه وينقطون له الحليب بالقطارة حتى يبتل حلقه الجاف. كان كلما صحا يطلب الماء، أوصى عمي رشيد:

ـ امنعوا الماء عنه، الماء يقتله ويزيد النزف، لا تأخذكم به شفقة فالماء يودي به إلى الموت.

قال عمي وهو ينظر إلينا: وهاهو حي بينكم.. حي يرزق، وابتسم لنا.. ثم قال: يا عمي أرجوك دع الصغار يرون صدرك. رفع حطته البيضاء وعقاله عن رأسه وفك حزامه.. وابتسامته.. ابتسامة الفخار والنصر تنطبع على وجهه، ورفع قميصه واشرأبت منا الأعناق وانفتحت العيون.. كانت الثقوب الحمراء الحارة موزعة كالنجوم في السماء على جلدها الرقيق اللامع، وعندما أدار ظهره كانت عند كتفه الأيسر حفرة كبيرة كقمر يوم تمامه تحيط به النجوم. وقف ابن عمي البكر محمد خير، وكان أكبر منا جميعاً، وقال:

ـ إن ظهره كالمنخل وليس كالغربال، ضحك الجميع.. الآن فقط عرفنا لماذا يدعى الغربال. كبر بعيوننا واصبح عملاقاً وأسطورة.

تابع ابن العم بجرأة مستفهماً:

ـ ألا يوجد مثلك في العراق وفلسطين؟ يا ليت هناك عشر غرابيل بل مئة وألف غربال، لو كان هناك عشرات مثلك لما بقي مستعمر واحد.. ولو سمعوا ما قلته لجبنوا وهربوا من أرضنا إلى غير رجعة.

ـ هناك من هم مثلي وأكثر قوة ودفاعاً، تحدوا الموت والصعاب ومنهم من استشهد، وكل يوم نسمع عن قوافل من الشهداء، ليتني استشهدت.. أنا الآن لا أقدر أن أفعل شيئاً.

قال ابن عمي الشاب المتحمس:

ـ اذهب يا عمي وقاتل من يمنعك؟

ـ وأنا ابن التسعين وأكثر..؟ البركة في الشباب. أطرق وجالت دمعتان في عينيه ارتشفهما بسرعة، وانتهت السهرة التي لن ننساها أبداً.

افتقدنا ابن عمي في يوم.. لم يعد إلى البيت، وبعد البحث علمنا أنه ذهب للجهاد ليكون غربالاً آخر لإعجابه بالعم الغربال وشجاعته وشهامته.. أيام.. وجاء خبر استشهاده، غصّت الساحة التي تفصل بيت عمي عن بيتنا بالمهنئين من الرجال والنساء المزغردات اللائي يحيين زفة الشهيد إلى المجد والفخار، ولكن محمد خير لم يعد ولم نعرف عدد الثقوب التي في صدره وظهره حتى الآن.. كل ما عرفناه أنه استشهد مقبلاً غير مدبر وأبلى بلاء حسناً وهو يقاوم، وقتل الكثير من الغزاة غير هياب من الموت بل يطلب الشهادة.. وكتب على باب بيتنا العالي بأحرف كبيرة برّاقة هنا بيت الشهيد.. وأضافت أخته الكبيرة خيرات بخط واضح وجميل: الغربال الثاني..

□□

العلامة المقدسي إسعاف عثمان النشاشيبي (١٨٨٥ - ١٩٤٨م)

ثلاثة وستون عاماً على رحيله

أوس داوود يعقوب *

يعد الأديب والعلامة المقدسي إسعاف عثمان النشاشيبي في نظر دارسي عصر النهضة في بلاد الشام من أبرز رواد ثقافة النهضة والتنوير في فلسطين، لما يختزنه من معارف أدبية ولغوية وثقافية عامة واسعة اكتسبها من دراسته واتصاله مع مثقفي عصره في فلسطين وخارجها، بشكل مباشر وعبر اللغة أيضاً.. حيث كان يجيد اللغات الأجنبية مثل: خليل السكاكيني وخليل بيدس وإيليا زكّا، وإسكندر الخوري البيتجالي وعادل جبر وغيرهم. وقد انعكس هذا الأمر إيجابياً على واقع الثقافة والأدب واللغة أيضاً.

في ٢٢ كانون الثاني (يناير) ١٩٤٨م، أي قبل سقوط المدن الفلسطينية تباعاً في أيدي العصابات الصهيونية، والإعلان الرسمي عن ولادة المسماة (دولة إسرائيل)(١)، رحل عثمان بن سليمان النشاشيبي، (أبو الفضل)، عن عمر يناهز الـ (٦٣ عاماً)، حيث قضى نحبه، بأحد مستشفيات القاهرة بعد حياة حافلة بالعطاء زاخرة بالجهاد والكدّ والمصابرة، وفي ٢٢ كانون الثاني (يناير) ٢٠١١م تمر الذكرى الـ (٦٣) لرحيله.

"ولد **إسعاف**، في عام ١٨٨٥م في مدينة القدس الشريف، لأسرة عريقة كان جدها الأول أحد رجال الملك الظاهر **"جقمق"**، وكان أبوه **عثمان النشاشيبي** فاضلاً من كبار أثرياء الشام(٢). فدرج إسعاف في بيت رفيع العماد، وعاش ربيب نعمة، في سعة من العيش وبسطة في الرزق بعد أن ورث عن أبيه ثروة عظيمة، وكان قد فقد إحدى عينيه في شبابه فجعل مكانها حدقة من زجاج. لم يتزوج فلا عقب له.

---

*كاتب وباحث فلسطيني يقيم في دمشق.

وتذكر المراجع الأدبية أن حلقة **عثمان النشاشيبي (والد إسعاف)** في القدس كانت الأشهر والأهم.

فقد كانت هذه الحلقة بمثابة خزانة لجواهر عريق الأدب وحاضنة تطوره نحو الحداثة. وكان رئيس الحلقة **عثمان بن سليمان النشاشيبي** من أفاضل مدينة القدس، ومن أبرز رجالات عصره في الأدب والعلم والثراء. وكان ينتظم في تلك الحلقة **محمد جار الله وعارف الحسيني وموسى عقل وأسعد الإمام وراغب الخالدي** والمفتي **كامل الحسيني ورشيد النشاشيبي وعبد السلام الحسيني** وغيرهم. وكان أعضاء الحلقة يتقارضون في جلساتها الشعر ويتذاكرون الأدب ومسائل الفقه واللغة وأخبار أدباء البلاد وأنباء الفقهاء في الولايات العثمانية الأخرى.

ويذكر أن فكرة إرسال **محمد إسعاف النشاشيبي** للدراسة في المدرسة البطريركية في بيروت قد انبثقت عن واحدة من جلسات هذه الحلقة حين اقترح الشيخ راغب الخالدي على الشيخ **عثمان النشاشيبي** مثل ذلك وأهمية دراسة **إسعاف** بها لما ستقوم به من تأهيل عال له نحو المستقبل الذي يريده له.

أتم **إسعاف النشاشيبي** دراسته الابتدائية في مدينة القدس، ثم انتقل إلى دار "الحكمة" في بيروت، وهناك تتلمذ للشيخ **عبد الله البستاني**، وأمضى في هذا الصرح العلمي ثلاث سنوات، وفي "دار الحكمة" تأثر **إسعاف** بأستاذه الشيخ **عبد الله البستاني**، وأخذ أيضاً عن **محيي الدين الخياط ومصطفى الغلاييني**.

وخلال دراسته في بيروت ألم باللغة الفرنسية إلماماً حسناً أتاح له قراءة بعض الكتب العلمية والصحف الفرنسية.

وقبل إعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨م عاد إسعاف إلى بيت المقدس يقرأ ويكتب وينظم، وحاول أن يتصل بالطبقة المثقفة في ذلك الزمان، وقد تخرجوا في ما كان في زمانهم من المدارس الأجنبية (الفرنسية والإنكليزية والروسية) وتولوا أعمالاً مختلفة. وفي الحرب العالمية الأولى عين **إسعاف** أستاذاً للغة العربية في "المدرسة الصلاحية" في بيت المقدس ومن زملائه المدرسين فيها الشيخ **عبد العزيز شاويش وخليل السكاكيني**. واختار **إسعاف** قطعة أرض تطل على الطريق العام في حي الشيخ **جراح** وشيد قصراً، وزين أبهاءه بأمهات الكتب وأقبل على هضمها واستظهار روائعها. وكان بيته كعبة القصاد لا تزوره إلا وجدت فيه كثيرين من أهل العلم والفضل، وجعله مثابة للرائح والغادي من رجالات العرب الوافدين على مدينة القدس.

وبعد الحرب العالمية الأولى عين مديراً للمدرسة الرشيدية في بيت المقدس، فمفتشاً للغة العربية في إدارة المعارف العامة، فنظم المدارس الأميرية، وأصلح التعليم وأدخل على المناهج تجديداً في الروح والأسلوب. وعمل في دائرة المعارف مفتشاً نحو تسع سنين، ثم استقال في حادث عارض بينه وبين سلطات الاحتلال البريطاني. وبقي بعد ذلك مدة سبعة عشر عاماً وهو يكتب ويؤلف ويخطب ويراسل، وعكف على كتبه وقام برحلات سنوية إلى مصر والشام.

*أصالة وانفتاح..

يعد **إسعاف النشاشيبي** من أبرز علماء القدس الشريف في عصره، فقد نذر حياته للذَّوْدِ عن اللغة العربية التي تمثل جزءاً أساسياً من الشخصية الإسلامية. وهو يمتاز بأسلوب عربي رصين عليه من القديم الجميل شيء كثير وكان إذا خطب على منبر رقصت من تحت قدميه العيدان.

ولقد عاصر **النشاشيبي** حقبة التراجع العربي والإسلامي، وانقضاض الاستعمار الأوروبي على المشرق الإسلامي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ورأى من قومه أقلاماً وألسنة مفتونة تنادي بأخذ حضارة الغرب بحسنها وخبيثها، ومن ينادي باستعمال الحروف اللاتينية في الكتابة إمعاناً في الانسلاخ من كل ما يمت للهوية بصلة. وقد صب **النشاشيبي** نيران غضبه على المتغربين المنسلخين من إسلامهم، الداعين إلى إهدار العربية ونبذها.

ومنذ عام ١٩٠٨م أقبل على الصحف الفلسطينية، فكتب مقالات أدبية في مجلتي **"الأصمعي"(٣) و"النفائس"(٤)**، وساهم في تحرير جريدة **"المنهل"(٥)**، وملأ صفحات الصحف والمجلات الأدبية في فلسطين ومصر وسورية، بألوان من أدبه نثراً وشعراً، ثم لم يرض عن طبقته في الشعر فتركه. كما نشر فصولاً أدبية طريفة في بعض صحف مصر وسورية. كتب مجموعة من المقالات في جريدة "فلسطين"(٦) تناول فيها موضوعات مختلفة، وكان في كتابته يمثل الاتجاه المحافظ الذي يميل إلى التأليف والزخرفة في الكتابة، وقوة التعبير وجزالته. ويرى أن العودة إلى تقليد القدماء هي الأساس الذي يجب أن يسير عليه الأدباء. ورغم اتجاهه المحافظ فقد كان على إطلاع واسع بالثقافات الأخرى، وكان يكثر من الاستشهاد بأقوال الأدباء الفرنسيين والأمريكيين، ويقدر أهمية التطور الذي حققته المدنية الغربية.

وقد "أسست معارف الثقافات ذات المنابت المختلفة لتفاعلات مختلفة ولكنها حيوية في آن واحد معاً. وقد انعكس ذلك بشكل مباشر في وجود التيار التقليدي الكلاسيكي الذي كان يتزعمه **إسعاف النشاشيبي**، والتيار التجديدي الرومانتيكي الذي كان

يتزعمه **خليل السكاكيني**. وكان في وجود هذين التيارين إغناء للآداب وإثراء للغة العربية أيضاً"(٧).

وتعزز الإثراء والإغناء بشكل أكبر نتيجة تبني قطبيه وأتباع كل منهما لضرورة الإصلاح وموجبات التغيير في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والثقافية، والانخراط في حركة النهضة القومية باعتبارها الأسلوب الممكن لمثل ذلك. وهذا يعني أن كلا التيارين يدعو إلى التجديد والتجويد ولكن بمنظورين ومفهومين مختلفين يتقاطعان أحياناً كثيرة في المواقف التي تتصل بضرورة التطوير.

و"كان من أبرز ما اهتمت به صحف البدايات في مجال تطوير اللغة وحداثتها، نشر الأبحاث والدراسات التي كان قد أعدها **إسعاف النشاشيبي، وخليل السكاكيني**.

وبرغم مدى جدية هذا الاختلاف في الرؤى حول أساليب الكتابة الأدبية خصوصاً وأنه قد أسفر عن استقطابات بينة كانت لها تجليات إنتاج أدبي متنوع وباهر أسس لتواصلية الثقافة الفلسطينية في مراحلها المختلفة، فإن مجلة "النفائس" قد استوعبت الاتجاهين معاً، وقبلها فعلت مجلة "الأصمعي". ومثلها فعلت جريدة "فلسطين" أيضاً"(٨).

ويشير الأستاذ **محمد سليمان** إلى أنه "بقدر ما يبدو الاتجاهان متصالحين ومتعايشين بسلام في إطار حاضنة واحدة، فقد كان رمزا هذين الاتجاهين صديقين وفيين طوال حياتهما ولم تحدث بينهما خصومة أدبية، وذلك لأن كل واحد منهما كان أصيلاً في اتجاهه ويكمل الآخر من ناحية فنية.

وكما كان لكل من الأديبين **إسعاف النشاشيبي وخليل السكاكيني** أسلوبه الخاص في الكتابة دون أن يحدث الاختلاف في الأسلوبين خلافاً وخصومة بينهما، فإنه في مجال النقد الأدبي كان لكل منهما أسلوبه المختلف عن الآخر، والمستمد من نفس المسوغات التي أسس عليها كل منهما أسلوبه في الكتابة".

وقد كان **النشاشيبي** حريصاً على الدعوة لمذهبه النقدي في كتاباته التي كان ينشرها في تلك المطبوعات. وكان أشد حرصاً على أن تتطابق مواضيع إنتاجه الإبداعي مع الشروط التي يجب على الكاتب والأديب مراعاتها عند الكتابة وفق المواصفات التي يحددها هذا المذهب النقدي. وكان يراعي دائماً، بل ويؤمن أيضاً ولا يتنكر لمبدأ النشوء والارتقاء في اللغة والأدب معاً..

ومن المواقف الشهيرة التي تروى عن النشاشيبي أنه حينما قلده رئيس جمهورية لبنان وسام الاستحقاق المذهب، قام **النشاشيبي** فألقى خطبة بليغة، جاء فيها: "..وإنّا ـ أمم اللسان الضادي ـ لعُرْبٌ، وإن لغتنا هي العربية، وهي الإرث الذي ورثناه. وإنّا لحقيقون ـ والآباءُ هُمُ الآباءُ واللغةُ هي تلك اللغةُ ـ بأن نقيَ عربية الجنس وعربية اللغة، نقيَ العَرَبيَّتيْن مما يَضيرُهُمَا أو يُوهِنُهُمَا..".

* لقبه أترابه بـ "أديب العربية"

لم يكن غريباً أن يُنعت **النشاشيبي** بين أتراب من الأدباء والمثقفين بـ "أديب العربية"، بعد أن ظهر في مؤلفاته نضج كبير وعمق في الرؤية والفهم، كانا سبيله لدعوة أمته إلى المجاهدة التي لن تنجح بالإيمان والشجاعة وحدهما، بل لا بد معهما من الإحاطة بالعلوم الحديثة، وقد أشار إلى أن انتماءه للعربية لا يعني إغفاله لما تحويه الحضارة الأوروبية من جوانب مهمة ينبغي استيعابها.. ولم يدعه إيمانه العظيم بحضارة المسلمين إلى نبذ الحضارات الأخرى والنأي عن التزود منها بما يتفق وروح الإسلام،ويعين على الجهاد. فمن أقواله في كتاب "قلب عربي وعقل أوروبي": "تلكمْ مَدَنيَّةُ الغرب، فالخيرُ كلُّ الخير في أنْ نعرفها، والشرُّ كلُّ الشرّ في أنْ نجهلها، وإنّا إذا عاديْناها ـ وهي السائدةُ السّاطيَةُ ـ استعلتْنا، وإنّا إذا نابذناها ونبذنا عليها حقرتنا، وهي مدنية قد غمرت الكرة الأرضية، فليس ثمّة عاصم وإن أويت إلى المريخ".

ولقد شارك النشاشيبي في المجالس والندوات الأدبية والفكرية المقدسية، وأبرزها تلك التي عرفت بـ (حلقة الأربعاء)، والتي كانت تعقد في مقهى (المختار) ـ نسبة إلى مختار طائفة الروم الأرثوذوكس **عيسى بن ميشيل الطبة** ـ وهو المقهى الذي اشتهر فيما بعد بـ (مقهى الصعاليك)، وكان من أشهر رواده الشاعر والأديب والمربي **خليل السكاكيني، وإسحق موسى الحسيني، والصحفي يوسف العيسى** أحد مؤسسي جريدة (فلسطين) في يافا وجريدة (ألف باء) في دمشق عام ١٩٢٠م، **ويعقوب فراج**، والشاعر الصحفي **عيسى داود العيسى** مؤسس جريدة (فلسطين)، والصحفي **عادل جبر** صاحب جريدة (الحياة) المقدسية، والشاعر اللبناني **رشيد نخلة** المنفي إلى القدس منذ عام ١٩١٣م من قبل **جمال باشا السفاح** قائد الجيش العثماني الرابع في سورية بسبب ما كان يخشاه من شعوره القومي، والمعلم اللبناني **نخلة زريق**.

وابتداء من عام ١٩١٩م بدأ المقهى يتكرس كملتقى للمثقفين، ومنذ عام ١٩٢٠م تقريباً أصبح زبائن المقهى يقتصرون على الأدباء والشعراء والمثقفين والسياسيين إضافة إلى أفراد الرعية الأرثوذكسية. وتشير المراجع التاريخية ذات العلاقة إلى أن المقهى كان يعج طيلة سنوات الاحتلال البريطاني بمثقفي مدينة القدس وجوارها وكذلك

المثقفين الوافدين من حيفا ويافا وعكا وغزة وغيرها من أمثال: **أحمد الشقيري، وأكرم زعيتر، وعبد الحميد ياسين**، والمحامي **حسن صدقي الدجاني، وأحمد سامح الخالدي، وأحمد عزت الأعظمي، ومنيف الحسيني، وإميل الغوري، وعبد الله البندك، وعيسى الناعوري، وإسكندر الحوزي البيتجالي، وجميل البحري، وعزمي النشاشيبي، وعارف العزوني، ومحمود سيف الدين الإيراني، وإدمون روك**، والصحفي المصري **يوسف حنا**.

كما كان يشارك في الندوات عدد من الضيوف من الشعراء والأدباء العرب الذين يفدون على القدس عرف منهم الشاعر خليل مطران وأحمد زكي باشا، ومن رواد الندوات والمجالس الأدبية التي كانت تعقد في ذلك المقهى عدد من رجالات السياسة العرب المنفيين إلى فلسطين من قبل السلطات الفرنسية أو اللاجئين إليها بعد انهيار الحكومة العربية التي أنشأها الملك **فيصل بن الحسين** خلال عامي (١٩١٨م ـ ١٩٢٠م).

* مكتبة إسعاف النشاشيبي

تشير المصادر التاريخية إلى أن مدينة القدس عرفت مكتبات مسيحية قديمة جداً، مثل مكتبة الأسقف **(إسكندر)** قبل عام ٢١٢م ومكتبة **(أوريجين بامفليوس)** أسسها ٢٠٩م.

وأنه ابتداءً من أواخر القرن السادس هجري بدأت تتضح ملامح جديدة لحركة الكتب والمكتبات في فلسطين بشكل عام. وفي مدينة القدس بشكل خاص، لأن العصر الأيوبي والعصر المملوكي، وبدايات العصر العثماني كانت عصور نهضة علمية، وبالتالي وجدت نهضة مكتبية تمثلت في مظاهر حضارية متعددة، منها إنشاء المكتبات الخاصة والعامة(٩).

ولقد ضرب رجالات الثقافة والعلوم في فلسطين بسهم وافر في إنشاء مكتباتهم، وبذل الكثير منهم كل غال ونفيس في إنشائها وتعميرها، "لكن القدر المحتوم ـ الذي لا مردّ له ـ يقدر لبعضها عدم البقاء لتصبح ضحية جديدة من ضحايا الاغتيالات الصهيونية المتتالية على الميراث الفلسطيني، إذ لا تزال الحملات الصهيونية منذ مطلع القرن المنصرم تصب غضبها على مكتبات فلسطين وخزائن مخطوطاتها محاولة القضاء عليه بشتى الصور لعلمها بأهمية هذه المكتبات في حياة الشعوب ونهضتها"(١٠).

ولقد كان النشاشيبي واحداً من أولئك الأدباء، حيث امتلك مكتبة لا تشبهها مكتبة، وقد وصفها الأستاذ أنور الجندي قائلاً: "لقد كان قصر النشاشيبي في القدس ملاذاً للأدباء ومجمعاً للأدب وبه مكتبة من أنفس الكتب وأبرزها".

وعن مصير المكتبة يوجد قولان:

الأول: قول الأديب اللبناني والمجاهد عجاج نويهض (رحمه الله) في كتابه "رجال من فلسطين" (ص ١٧)، يقول: "في شهر أيار /مايو ١٩٤٨م، نهب بيت إسعاف النشاشيبي ومكتبته، وبيعت كتبه الثمينة بالأرطال بيع غنائم باردة".

والثاني: قول الأديب الأردني اللامع المرحوم يعقوب العودات الشهير بـ (البدوي الملثم) في كتاب "من أعلام الفكر والأدب في فلسطين" (ص٦٢٧)، يقول: "لكن هذه المكتبة القيمة أطبق عليها من لا أخلاق لهم في نكبة عام ١٩٤٨م. عندما اجتاح بعض المرتزقة أحياء القدس العربية زعماً منهم أنها "أحياء يهودية" فنهبوا مكتبة **إسعاف** وحملوها إلى المدينة الزرقاء بالأردن وباعوها على مشهد مني بالرطل لأصحاب الأفران فذهبت طعمة للنيران".

* من آثاره القلمية:

عشق **إسعاف عثمان النشاشيبي** اللغة العربية فأثرى المكتبة العربية بعدة مؤلفات شعرية وأدبية ولغوية ونقدية ومقالات، كرسها لتخدم العربية ولتتناول عظماء العرب بما هم أهله من إبراز المحاسن والمنجزات، وله أيضاً عدة كتب من مختارات ومحفوظات مدرسية تعد عنوان الذوق السليم في حسن الاختيار.

منها: "أمثال **أبي تمام**"، شرحها ونشرها تباعاً في مجلة النفائس، ١٩١٢م. و"كلمة موجزة في سير العلم وسيرتنا معه"، القدس ـ ١٩١٦م. و"مجموعة النشاشيبي"، القاهرة ـ ١٩٢٣م، وهي تضم:

أ ـ العربية وشاعرها الأكبر **أحمد شوقي**.

ب ـ اللغة العربية والأستاذ الريحاني.

ج ـ العربية في المدرسة (طبعت المجموعة في مصر ـ عام ١٩٢٨م).

وله أيضاً كتاب بعنوان "قلب عربي وعقل أوروبي"، القدس ـ ١٩٢٤م. و"البستان"، (أقوال عربية من شعر ونثر) مصر ـ ط١ ١٩٢٤م، وط٢ ١٩٢٧م. و"كلمة في اللغة العربية"، القدس ـ ط١ ١٩٢٥م. وط٢، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ـ (بدون تاريخ). و"العربية وشاعرها الأكبر **أحمد شوقي**"، القاهرة ١٩٢٨م. و"اللغة العربية والأستاذ **الريحاني**"، و"العربية في المدرسة، ١٩٣٢م"، و"البطل الخالد **صلاح الدين الأيوبي** والشاعر الخالد **أحمد شوقي**"، مطبعة بيت القدس، ط١ القدس ـ ١٩٣٢م. ط٢، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ـ (بدون تاريخ). و"الإسلام الصحيح"، القدس، ١٩٣٦م. و"**مقام إبراهيم**" (عن الزعيم السوري **إبراهيم**

هنانو) ١٩٣٨م. و"نقل الأديب"، بيروت ١٩٥٦م. و"التفاؤل والأثرية في كلام **أبو العلاء المعري**"، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق ــ (بدون تاريخ). و"المجموعة الكاملة لمؤلفات **إسعاف النشاشيبي**"، تحرير الدكتور كامل السوافيري.

وله مخطوطات نذكر منها: "الأمة العربية"، وآمال النشاشيبي"، و"حماسة النشاشيبي"، و"جنة عدن"، و"المبهج".

ومن المؤلفات والدراسات النقدية التي صدرت حوله، نذكر:

"أديب العربية: **محمد إسعاف النشاشيبي"، إسحق الحسيني**، دار الطفل العربي، القدس، ١٩٨٧م. و"**إسعاف النشاشيبي**: عصره، حياته، أدبه وفكره"، **ياسر أبو عليان وآخرون**، دار الطفل العربي، القدس، ١٩٨٧م. و"**إسعاف النشاشيبي"، محمد جمعة الوحش**، منشورات وزارة الثقافة، عمان ــ ١٩٨٨م. **و"إسعاف النشاشيبي"، أحمد عمر شاهين**، دار المبتدأ، بيروت ــ ١٩٩٢م. و"أديب العربية، **إسعاف النشاشيبي**، بأقلام أدباء العرب، بعد ٥٠ عاماً على وفاته"، ناصر الدين النشاشيبي، دار الشروق، عمان.

والمؤسف أنه لم ينهض من الباحثين أو الدارسين أو من أقربائه لجمع قصائده ونشرها في ديوان.

منح اسمه عام ١٩٩٠م، من منظمة التحرير الفلسطينية وسام القدس للثقافة والفنون.

الهوامش:

١ ــ عندما أعلنت بريطانيا اعتزامها الانسحاب من فلسطين يوم ١٤ من أيار/ مايو ١٩٤٨م، وضمن تلك الظروف التي صنعتها لولادة الدولة اليهودية، أخذت المنظمات الصهيونية الإرهابية في تصعيد حرب الإبادة وأعمال العنف، واستخدام كافة الأساليب النفسية لبث الذعر في نفوس الفلسطينيين وإجبارهم على الفرار من بيوتهم وأخذ الأراضي خالية من السكان فقامت لهذا الغرض بتنفيذ العديد من المجازر البشعة ضد المدنيين العزل. وبحلول ١٤ من أيار/ مايو ١٩٤٨م موعد إنهاء الانسحاب البريطاني من فلسطين أصدر مجلس الدولة المؤقت الصهيوني قرار إعلان قيام دولة (إسرائيل).

٢ ــ يذكر الدكتور عادل مناع في كتابه (لواء القدس في أواسط العهد العثماني (الإدارة والمجتمع: منذ أواسط القرن الثامن عشر حتى حملة محمد علي باشا سنة ١٨٣١م)، إلى أن المعلومات المتوافرة عن **(آل النشاشيبي)** تشير حتى أواسط القرن التاسع عشر بوضوح إلى أن أفراد هذه العائلة لم يكونوا جزءاً من "أفنديات" القدس، وكان البارزون منهم تجاراً أصحاب مال لكن من دون الوظائف العلمية أو الجاه المرتبط بمكانة الأعيان المقربين من الدولة ورجالها، وبدأ بروز شأن العائلة فقط في أواخر القرن التاسع عشر أيام **سليمان النشاشيبي** وأولاده الذين تقلدوا الوظائف الرسمية ودخلوا علاقات متشعبة مع الفلاحين في جبل القدس. وقد سمحت سياسة التنظيمات العثمانية بترجمة الوزن الاقتصادي إلى مكانة سياسية، فصار **سليمان** من أعضاء مجلس إدارة القدس الشريف، ثم إنه صاهر آل الحسيني فتزوج أخت **عمر فهمي أفندي الحسيني** رئيس بلدية القدس لاحقاً ورزق منها أربعة أولاد هم **عمر ورشيد وعثمان وإبراهيم** وقد عزز كل من **رشيد وعثمان** مكانة العائلة السياسية وشغلا الوظائف الإدارية التي زادت في مكانتهما الاجتماعية فصارا من أعيان القدس وأفندياتها في أواخر القرن التاسع عشر أما قبل ذلك فلم يعرف عن **(آل النشاشيبي)** أنهم تقلدوا وظائف علمية أو إدارية مهمة طوال قرون العهد العثماني. هذه الحقائق تخالف ما ورد في كثير من كتابات المستشرقين (الإسرائيليين) وغيرهم الذين ذكروا اسم هذه الأسرة مع الأسر المقدسية العريقة من الأفنديات متأثرين كما يبدو بأقوال أبناء الأسرة في فترة الاحتلال البريطاني وبمكانتهم العالية المنافسة لـ **(آل الحسيني)**.

٤ ــ مجلة "الأصمعي": مجلة اجتماعية نصف شهرية ظهرت في القدس. وصدر العدد الأول منها حاملاً تاريخ ١٩ آب /أغسطس و١ أيلول /سبتمبر ١٩٠٨م. وهي تعتبر أول مجلة عربية صدرت في فلسطين. وقد سماها صاحبها **حنا عبد الله العيسى (الأصمعي)** لولعه **بالأصمعي** وتكن بكنيته **(أبي سعيد)** وقد عالجت المجلة الموضوعات الاجتماعية والسياسية والتربوية والأدبية. طبعت **(الأصمعي)** في القدس في مطبعة **جورجي حبيب حنانيا** صاحب جريدة (القدس)، أما مكاتب إدارتها فكانت في يافا. صدر من المجلة أحد عشر عدداً في مدة خمسة أشهر ونصف وتوقفت عن الصدور بعد وفاة صاحبها بتاريخ ١٢ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٩م. شارك في تحرير المجلة والكتابة فيها **خليل السكاكيني وإسعاف النشاشيبي**.

٤ ــ مجلة "النفائس": أسس **خليل بيدس** مجلته الشهيرة (النفائس) عام ١٩٠٨م في مدينة حيفا، ثم نقلها بعد سنتين إلى مدينة القدس، وهناك استمرت في الظهور حتى عام ١٩١٣م، ثم توقفت وعاودت إلى الظهور لمدة عام واحد عام ١٩١٩م. وقد كانت (النفائس) مخصصة في أغلبها لنشر القصص. وقد ساهم **إسعاف النشاشيبي** في تحريرها.

٥ ــ جريدة المنهل (خطية): تأسست في مدينة القدس عام ١٩١٣م وكان يحررها السيد **محمد موسى المغربي** وهو منضد حروف، ومواعيد صدورها شهرية وتعالج المواضيع الأدبية والاجتماعية.

٦ ــ جريدة "فلسطين": أسسها في مدينة يافا **عيسى داوود العيسى** بالاشتراك مع ابن عمه **يوسف العيسى**، الذي تولى رئاسة تحريرها يومئذ، وقد صدر العدد الأول منها في ١ كانون الثاني /يناير ١٩١١م.

وكانت تصدر مرتين في الأسبوع فثلاث مرات. وفي عام ١٩٣٠م صارت جريدة "فلسطين" يومية، وكان مدير إدارتها **داوود بندلي العيسى**. وبسبب ممارسات وعدوان العصابات الصهيونية، توقفت الجريدة عن الصدور في ٧ نيسان /أبريل ١٩٤٨م، ووضعت عصابات العدو الصهيوني أياديها على مطابع الجريدة أثر سقوط مدينة يافا.

امتازت جريدة "فلسطين" منذ صدورها وحتى السنوات الأخيرة من حياتها الطويلة بالخبرة المهنية. ويعود إليها الفضل في استحداث أبواب جديدة ومتنوعة. فقد أوجدت زاوية خصصت لمقتطفات من صحف البلدان المجاورة، بالإضافة إلى أنها أصدرت أعداداً ممتازة في عدة مناسبات اشترك في تحريرها كبار أدباء العرب أمثال: **عباس محمود العقاد وخليل مطران وإسعاف عثمان النشاشيبي وخليل السكاكيني وأكرم زعيتر وحمدي الحسيني وكامل الدجاني وصبحي الخضراء وسليمان التاجي الفاروقي.**

٧ ــ **محمد سليمان**: "الصحافة حارسة بقاء اللغة وتطورها في فلسطين (١٨٦٤ ــ ١٩٢٢م)، موقع وزارة الإعلام الفلسطينية (www.minfo.ps).

٨ ــ المرجع السابق.

٩ ــ **محمد عيد الخربوطلي**: مقال: "رحلة في مكتبات القدس"، جريدة شرفات الشام عدد (٥١)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٤/٠٦م. العدد (٥٢)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٥/٠٤م.

١٠ ــ **محمد كلاب**: مقال: "أبرز المكتبات الفلسطينية المنهوبة وأعلامها"، موقع (www.alwatanvoice.com).

أهم المصادر والمراجع:

الكتب:

١ ــ **أحمد خليل العقاد**، تاريخ الصحافة العربية في فلسطين، دار العروبة للطباعة والنشر، دمشق ــ ١٩٦٧م.

٢ ــ **أحمد مرعشلي وعبد الهادي هاشم وأنيس صايغ**، الموسوعة الفلسطينية، (القسم الأول)، ٤ مجلدات، إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق ــ ١٩٨٤م.

٣ ــ **خير الدين الزركلي**، الأعلام، ٨ مجلدات، دار العلم للملايين، بيروت ــ ١٩٧٩م.

٤ ــ **د. عادل مناع**، أعلام فلسطين أواخر العهد العثماني (١٨٠٠ ــ ١٩١٨)، ط٢ ــ مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت ــ ١٩٩٥م.

٥ ــ د. عادل مناع، تاريخ فلسطين في أواخر العهد العثماني (١٧٠٠ ــ ١٩١٨م) "قراءة جديدة"، ط٢ ــ مؤسسة الدراسات الفلسطينية ــ بيروت، ٢٠٠٣م.

٦ ــ **د. عادل مناع**، لواء القدس في أواسط العهد العثماني (الإدارة والمجتمع: منذ أواسط القرن الثامن عشر حتى حملة محمد علي باشا سنة ١٩٣١م)، ط١ ــ مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت ــ ٢٠٠٨م.

٧ ــ **د. عبد الرحمن ياغي**، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة.. حتى النكبة، المكتبة التجارية للطباعة والنشر، بيروت ــ ١٩٦٨م.

٨ ــ **عجاج نويهض**، رجال من فلسطين، ط١ ــ منشورات فلسطين المحتلة، بيروت ــ ١٩٨١م.

٩ ــ **د. قسطندي الشوملي**، الاتجاهات الأدبية والنقدية في فلسطين، دار العودة للدراسات والنشر، القدس، ١٩٩٥م.

١٠ ــ **محمد سليمان**، تاريخ الصحافة الفلسطينية (١٨٧٦ ــ ١٩٧٦)، مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، قبرص ــ ١٩٨٧م.

١١ ــ **محمد سليمان**، تاريخ الصحافة الفلسطينية، الجزء الأول (١٨٧٦ ــ ١٩١٨)، الجزء الثاني (الصحافة الفلسطينية والانتداب البريطاني)، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين والإعلام الموحد ــ م.ت.ف، ط١ ــ مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، قبرص ــ ١٩٨٧م.

١٢ ــ **د. ناصر الدين الأسد**، محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ــ ١٩٥٧م.

١٣ ــ **د. هاشم ياغي**، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ــ ١٩٧٣م.

١٤ ــ **يعقوب العودات** (البدوي الملثم)، أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط٢ ــ وكالة التوزيع الأردنية، عمان ــ ١٩٨٧م.

١٥ ــ **يوسف ق خوري**، الصحافة الفلسطينية في فلسطين (١٨٨٧ ــ ١٩٤٨)، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت ــ ١٩٧٦م.

المقالات:

١ ــ **محمد سليمان**: "الصحافة حارسة بقاء اللغة وتطورها في فلسطين (١٨٦٤ ــ ١٩٢٢م)"، موقع وزارة الإعلام الفلسطينية (www.minfo.ps).

٢ ــ **محمد كلاب**: مقال: "أبرز المكتبات الفلسطينية المنهوبة وأعلامها"، موقع (www.alwatanvoice.com)

٣ ــ **محمد عيد الخربوطلي**: مقال: "رحلة في مكتبات القدس (١ ــ ٢)"، جريدة شرفات الشام عدد (٥١)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٤/٠٦م. العدد (٥٢)، بتاريخ ٢٠٠٩/٠٥/٠٤م.

قسطاكي الحمصي ومراسلاته الأدبية

محمد السلوم *

في البدء كانت الرسالة ...

رابطاً أساسياً ووحيداً يجمع بين من تعارف من أبناء عصر النهضة، ولم يكن قسطاكي الحمصي –بوصفه واحداً من أبناء هذا العصر– بعيداً عن جو المراسلة، إذ كثيراً ما غضب لأن رسالة ما تأخرت في الوصول إلى وجهتها، وكثيراً ما عاتب مراسليه لتقصيرهم في مكاتبته وتأخرهم في الرد على رسائله، هذا الشره للمراسلة لا يمكن تفسيره إلاّ بشره أكبر للمعرفة والحوار وكسر العزلة التي استمرت فترة طويلة.

يحاول هذا البحث مقاربة الإرث الرسائلي لقسطاكي الحمصي متّبعاً في ذلك أسلوب العرض والتوصيف المبسّط.

١- تعريف عام برسائل قسطاكي الحمصي المنشورة:

منذ فترة مبكرة أدرك الحمصي أهمية بعض رسائل مكاتبيه فنشر قسماً لا بأس به من رسائل أستاذه إبراهيم اليازجي(١) في مجلة "النفائس العصرية" المقدسية(٢)، لصاحبها خليل بَيْدَس(٣)، وظهرت بعض هذه الرسائل مرة أخرى في كتاب العقد الذي جمع بعض أخبار اليازجي وآثاره، وفي كتاب "رسائل اليازجي ويليها ديوانه التاريخي(٤)".

أما بعد وفاة الحمصي عام ١٩٤١ فلم نشهد سوى محاولتين لنشر إرثه الرسائلي، المحاولة الأولى؛ كانت لأستاذنا الدكتور محمد التونجي في كتابه "قسطاكي الحمصي: شاعراً وناقداً وأديباً"(٥) الصادر عام ١٩٦٩، حيث حوى الكتاب فصلاً قصيراً ضمّن ١٥ رسالة مختلفة المصدر معظمها من الرسائل الواردة على الحمصي.

أما المحاولة الثانية؛ فكانت الأهمّ والأكثر شمولية، وهي محاولة الأب الدكتور كميل حشيمة اليسوعي في كتابه "رسائل متبادلة بين الشيخ إبراهيم اليازجي وقسطاكي الحمصي"(٦) الصادر عام ١٩٨٨ وفيه عرض الدكتور حشيمة لـ ٢٩ رسالة من رسائل اليازجي و٥ رسائل من رسائل الحمصي لأستاذه.

ولعله يحقّ للمُلاحِظ الانتباه إلى أن الحمصي لم يكن – في معظم ما نُشِر من رسائل – مركز الاهتمام وبؤرته، إذ كان الاهتمام موجهاً على الدوام تجاه إبراهيم اليازجي، ولعل الحمصي نفسه قد ساهم بذلك من خلال تعصبه الشديد لليازجي.

---

* مدرس النقد الحديث، والمعاصر في كليات درعا.

٢ - رسائل جديدة وشخصيات عديدة:

بعد عشرين سنة على محاولة الأب كميل حشيمة أتيحت للباحث فرصة الاطلاع على ما خلفه الحمصي من أوراق وكتب حافظ عليها أحفاده بشكل قلَّ نظيره، وبعد مراجعة أكداس الأوراق والصحف تبين أن إرث الحمصي من الرسائل يتجاوز المئات لا عشرات الرسائل كما كان معروفاً، ويمكننا أن نقرر: إن جميع ما نُشر من الرسائل لا يتجاوز نسبة الـ ١٢ بالمئة من الرسائل المكتشفة، وإن ما نُشر من رسائل اليازجي للحمصي – التي كانت وحدها مركز الاهتمام – بالكاد يتجاوز نسبة الـ ٦٠ بالمئة من مجموع الرسائل الفعلي لهذا الرجل(٧).

الرسائل الجديدة هي في معظمها رسائل واردة وقلة قليلة منها خطها الحمصي بيده، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى جوهر عملية المراسلة التي تقتضي إرسال الرسالة الشخصية واستقبال رسالة الآخر(٨).

تتوزع الرسائلَ الجديدة مجموعةٌ متباينة الاهتمامات والميول؛ فمنهم الأديب واللغوي والصحفي والسياسي والصديق والتاجر، وهي في مجملها تناقش قضايا العصر عامة وقضايا تتصل بالحمصي خاصة.

آ- أهمية هذه الرسائل:

يمكن الحديث عن أهمية هذه الرسائل على مستويين؛ الأول يتصل بالعصر، والثاني يتصل بالحمصي نفسه.

أولا: أهمية هذه الرسائل بالنسبة للعصر:

تُعدّ هذه الرسائل وثائقَ صادقة لعصر لا نعرف عنه سوى القليل على الرغم من قِصر الفترة الزمنية التي تفصلنا عنه، وتعكس بوضوح هموم النخبة المثقفة، وتكتلاتها وتحالفاتها، وعداواتها وهمومها، كما تعكس الواقع الاجتماعي المعاشي وهموم الإنسان العادي، وتعكس أخيراً الواقع السياسي بما حواه من اتجاهات متناقضة وتخوفات مشروعة على مستقبل بعض أجزاء الوطن كاللواء وفلسطين. وفي الرسائل المكتشفة ما يُعدّ أمثلة واضحة لكل ما سبق ذكره نحجم عن إيرادها هنا تقيداً بعنوان البحث وموضوعه "الرسائل الأدبية"، ونكتفي منها بمثال واحد هو جزء من رسالة لخليل بيدس مؤرخة في ٢٧/آب/١٩٢١ يقول فيه: "المراقبة على الصحف عندنا لا تزال على أشدّها ولعلهم يتوسلون بها لإخماد كل صوت من فلسطين على الاحتجاج والمطالبة ... وفدنا الآن في لندن وقد انقطعت كل صلة بينه وبين الأمة، وليس للأمة أن تعضده برأيها العام على صفحات الجرائد لأن الجرائد مكمومة الفم لا تستطيع أن تكتب شيئاً في موضوع القضية الوطنية ... يريدون أن يبتلعوا البلاد والعباد هنا في القرن العشرين قرن الدم والهمجية، ويريدون في الوقت نفسه أن يظهروا للملأ الأوروبي والأميركي أن الأمة العربية في فلسطين راضية بالصهيونية راضية بهذه الحالة "السعيدة" التي وصلت إليها في ظل إنكلترا "العادلة"، أخذت الحكومة الآن تضع يدها هنا وهناك على بعض البقاع من أملاك الوطنيين وتسلمها لليهود وليس للوطنيين إلا أن ينظروا ويحتجوا وقد بُحّت أصواتهم من الاحتجاج فلا حول ولا ...".

ثانيا: أهمية هذه الرسائل بالنسبة للحمصي:

تتبدى أهمية هذه الرسائل بالنسبة للحمصي في نقطتين:

الأولى: تتصل بحياته وتطوره الفكري، من شاب يسأل أعلام عصره عن تعريب بعض الكلمات الأعجمية، إلى عالم يُسأل عن هذه القضايا وغيرها من قضايا الأدب والنقد واللغة. ومن طالب علم يلهث وراء تحصيل المعرفة من بطون الكتب والمجلات إلى بحّاثة يترصد هذه الكتب والمجلات ويعدّ عليها هفواتها وسقطاتها. كما أنها تعكس تطور العلاقات الإنسانية التي ربطت قسطاكي الحمصي بأبناء عصره، ففي الرسالة الأولى – بحسب ما بين أيدينا – للبيبة هاشم(٩) صاحبة مجلة "فتاة الشرق" القاهرية تفتتح الكاتبة رسالتها المؤرخة في ١٦/ كانون الأول/ ١٩٠٩ بالعبارة الآتية: "حضرة الماجد عزتلو اسطاكي بك حمصي الأفخم"، وفي رسالتها الأخيرة المؤرخة في ٧/ أيار/ ١٩٣٩ تفتتح رسالتها بعبارة: "حضرة الصديق العزيز"، هذا التطور في العبارة لا يمكن عدّه أمراً طبيعياً خصوصاً إذا علمنا أن المراسل امرأة عربية تعيش في النصف الأول من القرن العشرين.

الثانية: وهي الأهم، تتلخص في دور هذه الرسائل في الكشف عن مؤلفات مجهولة لقسطاكي الحمصي، والقسم الأكبر من الرسائل التي أفادت هذا الغرض هو رسائل الصحفيين وأصحاب المجلات التي نشرت مقالات الحمصي ودراساته، ومن الأمثلة على ذلك:

– رسالة حليم دموس(١٠) صاحب جريدة المهذّب البيروتية المؤرخة في ١/ تشرين الأول/ ١٩١٣، يقول فيها: "يا أخا الفضل والأدب! جاءتني رسالتك الغرّاء منذ أيام وفي طيّها مقالتك البليغة، فلم أشأ تقديم شكري إلا بعد أن صدّرت مهذّب اليوم بما جادت به قريحتك الفياضة. أبقاك الله منهلاً عذباً لورّاد الأدب، ومنتجعاً لروّاد لغة العرب، بمنّه تعالى وتسديده".

– رسالة إلياس قنصل(١١) صاحب مجلة المناهل الأرجنتينية المؤرخة في ٢٠/ آذار/ ١٩٣٨، يقول فيها: "لقد قررت إدارة مجلة المناهل أن تُصدر في القريب عدداً خاصاً بعنترة بن شداد العبسي، فإذا رأيتم يا حضرة الأستاذ أن تتكرموا بإتحافنا بكلمة من يراعكم البارعة عن هذا البطل والعاشق والشاعر العربي كان شكرنا لكم جزيلاً، وإننا نترك على ذوقكم السليم اختيار الموضوع الذي يروقكم من حياته أو من أدبه"، وبعد ثلاثة أشهر عاد قنصل ليطلب الأمر ذاته في حزيران، ثم انقطعت المراسلة بين الرجلين دون أن نعلم إن كان الحمصي قد كتب هذا المقال فعلاً، ولم نجد بين أكداس الأوراق مقالاً عن عنترة، ولكن عند مراجعة ديوان عنترة في مكتبة الحمصي كان ثمة ورقة مطوية ضمّت مقالاً مفاجئاً عن عنترة وقف فيه الحمصي الناقد موقفاً سلبياً من "البطل والعاشق والشاعر العربي" فرفض شعره انطلاقاً من موقف أخلاقي يرفض سفك الدماء والدعوة إلى القتال.

– المثال الأخير يُبين دور هذه الرسائل في ظهور بعض كتب قسطاكي الحمصي والمقصود هنا كتابه "أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر"، يقول عيسى إسكندر المعلوف(١٢) في رسالته المؤرخة في ٣/ تشرين الثاني/ ١٩٢٢: "بعد القبلة وبثّ الشوق لمشاهدتكم وشكوى البعاد، أعرض أن ما تكتبونه حضرتكم من المقالات الرائعة في مجلة الشعلة عن تراجم أدباء حلب نطالعه مع حضرة رئيس المجمع(١٣) والإخوان أعضائه الذين يشتركون معي بكل إعجاب وحبذا لو طبعتم ذلك بكتاب على حدة تقدمون عليه كلمة في حلب وتاريخها ونحو ذلك فتتم الفائدة". وبالفعل فقد طبعت المقالات في كتاب عام ١٩٢٥ في مئتي نسخة فقط أهداها الحمصي لأصدقائه وزملائه في المجمع العلمي العربي بدمشق(١٤).

ب- أهم الموضوعات الأدبية في هذه الرسائل:

لا يمكن القول إن هذه الرسائل كانت رسائل أدبية خالصة كما نفهم اليوم صفة الأدبية، إذ احتوت على اللغة والأدب والنقد وخلطت بينها جميعاً وجعلتها تحت اسم واحد هو الأدب، لذلك سنقسّم موضوعات هذه الرسائل إلى موضوعات لغوية وموضوعات أدبية ـ نقدية.

أولا: الموضوعات اللغوية:

إن أكثرية الرسائل الأدبية المكتشفة تعالج القضايا اللغوية، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى طبيعة العصر، حيث كان الهاجس الأول إحياء اللغة العربية وبثّ الحياة في أوصالها بعد جمود طويل، ولذلك نشطت حركة التعريب واستحداث ألفاظ جديدة لتحل محلّ الألفاظ الأعجمية التي تسربت إلى أقلام كتّاب الصحف والمجلات. وقد سكن هذا الهاجس قسطاكي الحمصي منذ بداياته الأدبية إذ كان دائم السؤال عن مشروعية بعض الألفاظ وسلامتها اللغوية، وحاول استبدال ألفاظ بأخرى لم يجدها ملائمة، كمحاولته استبدال لفظة "المبصرة" بلفظة "الزجاجات"، وقد استفتى في ذلك أستاذه اليازجي فأجابه في رسالة مؤرّخة في ٢٠/ نيسان/ ١٩٠٣ بقوله: "أما ما ذكرتم من استعمال المبصرة للزجاجات التي توضع على العينين فالظاهر أنها ليست اللفظة الملائمة لهذا الموضع؛ لأنها لا تنطبق على المقصود إلا بتكلف إذ يُقال أبصرتُ الشيء، ولا يُقال أبصرت فلاناً الشيء أي جعلته يبصره، وما نقلتموه عن الأخفش إنما ذهب فيه مذهب المجاز العقلي وهو إنما يصلح في مقام التخريج والتأويل لا في مقام الوضع، على أنا إلى الآن لم نجد من وضع لهذه الزجاجات لفظاً يحسن استعماله، فالظاهر أنه لابدّ لنا الآن من البقاء على لفظ الزجاجات إلى أن يُفتح على أحد كتابنا بلفظة تفضلها، وقد حاولتُ غير مرة أن أضع لها لفظة فلم أوفّق إليها".

وبعد أن امتدّ العمر بالحمصي أصبح مرجعاً يُسأل عن هذه القضايا، فهاهي لبيبة هاشم تسأله في رسالتها المؤرّخة في ٩/ آذار/ ١٩٣٢: "هل لديكم كلمة تقابل "مشوار" بمعنى المشي مسافة بقصد التنزّه في اصطلاح العامة؟".

لقد انطلق قسطاكي الحمصي في جهوده التعريبية من موقف محافظ رافض الخروج عمّا استنّه القدماء من أوزان وقواعد، هذا الأمر – كما تظهر لنا الرسائل – لم يكن محط إجماع أعضاء المجمع العلمي بدمشق إذ يطرح فارس الخوري(١٥) على الحمصي رأياً مخالفاً يخلط فيه بطرافة بين السياسة واللغة، يقول في رسالته المؤرّخة في ٢٥/ آذار/ ١٩٤٠: "وعندي أن التسامح في الخروج أحياناً عمّا استنّه الغابرون أضمن لمماشاة العصر ومقابلة الناشئ من الحاجات. فإذا اعتبرنا اللغة كائناً حياً؛ وجب لها النمو والتطوّر تبعاً لرقيّ الأجيال الصاعدة وتبدّل حاجاتها. وليس من العدل أن نجعل للأموات سلطاناً على الأحياء مادمنا من أنصار الديموقراطية الذين ينكرون حقّ الدكتاتورية على الأحياء فبالأحرى أن ننكره على الأموات".

وثمة قضية أخرى تتصل باللغة تركت أصداء واسعة في مراسلات الحمصي، هي قضية مجمع اللغة العربية في القاهرة، لقد وقف قسطاكي الحمصي ومراسلوه موقفاً سلبياً من هذا المجمع واعتبروا أعضاءه قليلي الخبرة وفاقدي الأهلية والكفاءة العلمية، ونال أنستانس الكرملي(١٦) النصيب الأكبر من هجوم قسطاكي ومراسليه. تقول لبيبة هاشم في رسالة مؤرّخة في ٣١/ آذار/ ١٩٣٤: "كنت أنتظر

أن يستفيد العالم الأدبي العربي من وجودكم في المجمع اللغوي المصري ولكني لدى اطلاعي على بيان أسماء من تعينوا فيه أدركت أن أمره سيكون فوضى أدبية لا يليق بمقامكم العلمي الانحطاط إليها، وعليه ارتحت لعدم ترشيح نفسكم للانتظام في عضويته". ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، إذ تجاوز في بعض الرسائل حدود اللباقة والذوق العام لتتحول هذه الرسائل إلى بيان طويل من السباب والشتائم المقذعة، ومن ذلك رسالة أسعد خليل داغر (١٧) المؤرّخة في ٧/ آذار/ ١٩٣٤، التي هاجم فيها أنستاس الكرملي بشكل غير مبرّر. ولعل معرفة أن أنستاس الكرملي كان يشهّر باليازجي على صفحات الصحف والمجلات وينسب إليه الأغلاط؛ يفسّر كثيراً أسباب هذا الهجوم الذي شنّه تلاميذ اليازجي دفاعاً عن أستاذهم المعصوم عن الخطأ كما يظهر من رسائلهم.

ثانياً: الموضوعات الأدبية - النقدية:

قليلة هي القضايا الأدبية المحضة التي تعرضها رسائل قسطاكي الحمصي ومراسليه مقارنة بالقضايا اللغوية، فبعضها كان يكتفي بنقل أخبار الأدب وأهله، وبعضها الآخر طرح على استحياء وعجل آراءه في بعض الفنون والمؤلفات.

فمن الأول رسالة لعادل الغضبان(١٨) مؤرّخة في ٧/ تموز/ ١٩٢٧، يقول فيها: "أنباء آخر ساعة: (تخانق) شوقي مع لجنة تكريمه وابتدؤوا بالسباب والشتيمة ... والدكتور هيكل، الدكتور هيكل الذي كتب تلك المقدمة البديعة للجزء الأول من ديوان شوقي، هو نفسه، نعم هو نفسه يكتب الفصول الطوال في ذم أخلاق شاعر الأخلاق ... شوقي".

ومن الثاني رسالة لقسطاكي الحمصي مؤرّخة في ٤/ أيار/ ١٩٣٧، ضمّنها رأيه في الشعر المُترجَم، يقول فيها: "أضع لكم قصيدة عرّبتها عن موسّه وذلك أنني رأيت في جرائد الشام وحلب كثيراً من شباب المسلمين وقد درسوا الفرنسوية يفعلون كالطلاب المصريين في تعريب شعراء الفرنسيس نثراً، وأنتم لا تجهلون أن حلّ النظم العربي لو نثرناه ــ كما يفعلون ــ لما كان إلا خلطاً وهذياناً أو ركاكات وعياً وإن أكثرهم بل كلهم لم يقرأ تعريباً جيداً ... فتسليت في تعريب قطعتين وهذه إحداهما ولعلي أنشرهما في إحدى صحف الشام، فقل لي إن كنتُ في نظركم مسلياً أو مصلياً بها".

ولم تخلُ بعض الرسائل من آراء نقدية نالت حظها من الشرح والتوضيح، وتوجيهات أدبية كان لها تأثيرها المهم على مسيرة قسطاكي الحمصي النقدية، ونمثّل لذلك برسالتين لليازجي نُشرتا في كتاب "رسائل متبادلة"، يعرض اليازجي في الأولى المؤرّخة في ١٧/ تشرين الأول/ ١٩٠٠، لرأيه في موشحات الحمصي فيرى أن هذا الفن "أخفّ محملاً على الآذان، وأقرب تناولاً للمعاني، وأبعد عن ملل السامع بما يتبدّل عليه من القوافي، فهو من هذا القبيل أشبه بالشعر الإفرنجي، الذي طالما حامت حواليه شعراء هذا العصر، حتى أن بعضهم خالفوا في قوافي القصيدة الواحدة، فما زادوا على أن كسوا نظمهم لباساً من الهجنة، إذ كان لا يرجع إلى ترتيب ولا يجري على شيء من التناسب الذي هو قاعدة الجمال. ولذلك كان الموشّح من هذا الوجه، أفضل من الشعر الإفرنجي أيضاً، لما بين أجزائه من الارتباط الذي يضمّ الموشّح كله إلى سلك واحد، ويردّ كل شارد منه إلى مقرّ معروف"(١٩).

في الرسالة الثانية المؤرّخة في ٢٢/ تشرين الأول/ ١٩٠٣، يثني اليازجي على نية الحمصي التأليف في علم الانتقاد ويعطيه رأيه في أهمية هذا العلم ويوجهه بشكل خفي للعناية بنقد الآمدي، يقول اليازجي: "أنا في انتظار ما دبّجه قلمكم البليغ في علم الانتقاد، مما سيكون له أعظم فائدة لكتّابنا، ويكون لساناً ناطقاً بفضلكم لإدخالكم هذا العلم بين قرّاء العربية. أما ما سألتم عنه من وجود كتاب عربي يبحث في هذا الفن، فإنّي لم أسمع بأحد كتب فيه من العرب، بل هو من العلوم المجهولة عندهم تماماً، كما يتبين من طريقتهم في الانتقاد، فإنه لا يتعدّى عندهم التحامل أو التشيّع، ولو بجعل الباطل حقاً والحقّ باطلا، كما يُرى من صنيع بعض شُرّاح كتب المتقدمين، ولعل أفضل ما كُتب في النقد كتاب "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" تأليف الآمدي، فإنه توسط بين الجانبين، وإن كان يُستشفُّ من أثناء كلامه التشيّع للبحتري"(٢٠).

٣ - خاتمة:

حاول البحث استعراض رسائل قسطاكي الحمصي عامة ورسائله الأدبية خاصة، ووقف على عدد محدود منها أتاح التعرف على أهم قضاياها وموضوعاتها التي تشعبت وتعددت، ولكن هذا التعدد لم يكن تشتتاً وفوضى إنما كان محكوماً بقناعة خفية حتّمت على أديب عصر النهضة أن يكون رائداً في مجتمعه وساعياً للنهوض بشتى مجالات الحياة، ولعل الحمصي قد عرض ذلك بكل وضوح في رسالة تشكل خير خاتمة لبحثنا هذا، كان قد كتبها رداً على رسالة لمصباح طبّارة(٢١) سأل فيها الحمصي رأيه في موضوعات جريدة يعتزم إصدارها تحت اسم "الوحدة"، يقول الحمصي: " أرى أن تكون الجريدة منصرفة أو منقسمة إلى خمسة أغراض أو أقسام،

فالقسم الأول لنشر الأخبار البرقية ثم يُتبع بملخص حوادث الحكومة أو الحكومات السورية وما يُنتظر منها أو ما تعِد بإجرائه إلى ما يتعلق بذلك من نصيحة أو نقد أو بيان مما نشره رهن إرادة إدارة المراقبة، والثاني للمقالات الوطنية أي ما يخلق في النفوس حب الوطن ومعرفة قدر الوطنية والتعلق باللغة التي هي جامع الوطنية، فإننا كلنا والحمد لله موحدون، وأما بهذا الوطن فمشتركون، وأنتم تعلمون أن السماء غنية عن اختلافاتنا ومنازعاتنا في بيان خوافيها وكشف ما فيها وتحديد كيفيتها وتعيين ماهيتها، وأما سورية ففي حاجة إلى استثمار أرضها واستخراج معادنها وفتح عيونها ومسح وجهها وتعهّده بالغسل تارة وبالريّ أخرى، والعناية بأنفها وآذانها أي جبلها ووديانها، وإحياء قديم صنائعها وإنماء ثروتها وكل ذلك لا يتم إلاّ بالأيدي العاملة والقلوب المخلصة المتحدة في محبة سورية الوطن العزيز، والثالث مقالة أخلاقية تأتي على أحسن ما مُدح عند العرب من الأخلاق الفاضلة وعلى حبّ ما نتمناه لنا من محاسن الأخلاق الغربية، والرابع مقالة علمية في يوم من أيام الأسبوع كالخميس مثلاً تتناول ما يفيد العامة وبعض الخاصة كجغرافية بلاد سورية وعدد أهليها وقراها وأثمارها ونتاجها وطرقها وما إلى ذلك، أو بحث في الطب أو الهندسة أو غيره من العلوم العملية، والخامس غرائب حوادث العالم، والسادس رسائل الجهات مما يفيد العموم لا غرض ثناء على قائمقام أو مدير بريد، وأخيراً إعلانات. إني أرى أننا أحوج إلى معرفة ثمار بلادنا وغلات أرضينا منا إلى معرفة أحوال الثائرين في إيرلندا أو في الصين أو ما قاله وزير مالية إنكلترة، وإن معرفة عدد سكان بلادنا وضياعنا ومزارعنا وطرقنا أكسب لنا وأشرف من معرفة خريطة أوربا كلها وجهل هذه، وإن كتابة سطرين صحيحين من الخطأ في العربية أشرف للسوري في أعين الأوربيين من تأليف كتاب بالإنكليزية أو غيرها من اللغات الأجنبية وجهله مبادي القواعد من لغته، فإن تقاعد أهل الوطن عن معاونتك بعد هذا كله كنتم ولاشكّ من الخاسرين مادّة وكانوا من الأخسرين مادّة ومعنى، وأختم داعياً لكم بالتوفيق والسلامة".

قسطاكي الحمصي ٢٩/آب/١٩٢١

الهوامش:

١- "**إبراهيم اليازجي**: ١٨٤٧-١٩٠٦، عالم بالأدب واللغة، تولى إصدار عدد من المجلات وترك عدداً من المؤلفات في اللغة والأدب، ولد في بيروت وأتقن العبرية والسريانية والفرنسية، كان من الطراز الأول من كتاب عصره، وانتقى كثيراً من الكلمات العربية لما حدث من المخترعات، نظم الشعر الجيد ثم تركه، ومما امتاز به جودة الخط وإجادة الرسم والنقش والحفر، وكان رزقه من شق قلمه فعاش فقيراً غني القلب أبي النفس، ومات في القاهرة ثم نقل رفاته إلى بيروت". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص:٧٦-٧٧/ج: ١.

٢- نشر الحمصي هذه الرسائل تحت عنوان "من آثار اليازجي" في ٦ أجزاء استمرت من عام ١٩١٣ إلى عام ١٩١٨.

٣- "**خليل بيدس** - ١٨٧٤-١٩٤٩: مترجم عن الروسية، أول من اشتهر بكتابة القصة في فلسطين. ولد في الناصرة، عمل في التدريس وأدار عدة مدارس صغيرة، أصدر مجلة النفائس العصرية بحيفا والقدس بين عامي ١٩٠٨-١٩١٢، ثم أعادها بحيفا سنة ١٩١٩، هرب بعد النكبة إلى عمان فبيروت حيث توفي فيها، له مجموعة من الكتب أكثرها مترجم عن الروسية". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص: ٣١٣، ج: ٢.

٤- جمع الكتاب الأول حبيب ابن أخ إبراهيم اليازجي ونشر في مصر دون تاريخ، أما الكتاب الثاني فقد عني بنشره يوسف توما البستاني، وصدر عن مكتبة العرب بمصر عام ١٩٢٠.

٥- دار الأنوار – بيروت.

٦- دار المشرق ش.م.م – بيروت.

٧- تجدر الإشارة إلى أن العدد الكلي للرسائل بلغ ٤٧٧ رسالة، ١١٢ منها بخط قسطاكي الحمصي، و ٣٦٥ رسالة بخط مكاتبيه.

٨- رسائل الحمصي الباقية هي بعض مسودات الرسائل التي قام بإرسالها، وقد قام بتبييض بعضها لما لها من أهمية في نظره، كردوده على اليازجي.

٩- "**لبيبة هاشم** - ١٨٨٠-١٩٤٧: كاتبة وباحثة ولدت في لبنان وانتقلت مع بعض عائلتها إلى مصر وتتلمذت للشيخ **إبراهيم اليازجي**، أصدرت مجلة فتاة الشرق عام ١٩٠٦، ودعيت للمحاضرة في الجامعة المصرية سنة ١٩١١-١٩١٢ فألقت محاضرات جمعتها في كتاب التربية، تولت تفتيش مدارس الإناث في سورية عام ١٩١٩، وسافرت إلى تشيلي سنة ١٩٢١ فأنشأت مجلة الشرق والغرب في سانتياغو سنة ١٩٢٣، وعادت إلى القاهرة عام ١٩٢٤ وتابعت إصدار فتاة الشرق إلى أن توفيت". من ترجمتها في أعلام الزركلي، ص: ٢٤٠، ج:.٥

١٠- "**حليم دموس**: ١٨٨٨-١٩٥٧، متأدب له نظم كثير، ولد في لبنان وسافر إلى البرازيل ثم عاد إلى بلده، شارك في تحرير جريدة المهذب، واستوطن دمشق بعد الحرب العالمية الأولى، توفي في بيروت، له مجموعة من المؤلفات". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص: ٢٧٠، ج:٢.

١١- "**إلياس قنصل**: ١٩١٤-١٩٨١، شاعر من أدباء المهجر، ولد في سورية وهاجر إلى البرازيل عام

١٩٢٥، ثم انتقل إلى الأرجنتين، أصدر عدداً من الصحف والمجلات في الأرجنتين ودمشق، له أكثر من ٤٠ كتاباً بالعربية والأسبانية". من ترجمته في تتمة الأعلام، لمحمد خير رمضان يوسف، ص: ٧٧، ج: ١.

١٢- "**عيسى إسكندر المعلوف**: ١٨٦٩-١٩٥٦، مؤرخ باحث من أعضاء المجمع العلمي العربي بدمشق والمجمع اللغوي بالقاهرة، ولد في لبنان، وضع عدداً من الكتب المدرسية وشارك في تحرير عدد من المجلات وأصدر بعضها، وله عدد كبير من الكتب، وهو والد الشعراء الثلاثة فوزي وشفيق ورياض". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص: ١٠١، ج: ٥.

١٣- "**محمد كرد علي**: ١٨٧٦-١٩٥٣، رئيس المجمع العلمي العربي بدمشق ومؤسسه، وصاحب مجلة المقتبس والمؤلفات الكثيرة". من ترجمته الطويلة في أعلام الزركلي، ص: ٢٠٢، ج:٦.

١٤- تُنظر مقدمة **عبد الله يوركي** حلاق للطبعة الثانية من الكتاب، التي أهدتها مجلة الكلمة لقرائها ونصرانها – ١٩٦٨/١٩٦٩، مطبعة الضاد – حلب.

١٥- "**فارس الخوري**: ١٨٧٣-١٩٦٢، من رجالات السياسة والأدب في سورية، انتخب نائباً عن دمشق إلى مجلس "المبعوثان" العثماني عام ١٩١٢، ثم احترف المحاماة، انتخب عضواً في المجمع العلمي العربي عام ١٩١٩، نفي عدة مرات، وعين أكثر من مرة رئيساً لمجلس النواب السوري، كما مثل سورية في منظمة الأمم المتحدة مرات، وتوفي في دمشق، له بعض الكتب القانونية وبعض الأشعار". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص: ١٢٨، ج: ٥.

١٦- **أنستانس الكرملي**: ١٨٤٦-١٩٤٧، هو بطرس يوسف عوّاد، عالم بالأدب ومفردات العربية وفلسفتها وتاريخها، ولد في بغداد وأتقن عدداً من اللغات القديمة والحديثة، كان من أعضاء مجمع المشرقيات الألماني والمجمع العلمي العربي بدمشق والمجمع اللغوي بمصر، له عدد كبير من المؤلفات، توفي في بغداد، ولم يترك يوماً ثوبه الرهباني". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص: ٢٥، ج٢.

١٧- "**أسعد خليل داغر**: ....- ١٩٣٥، أديب لبناني، عمل في التدريس، ثم انتقل إلى مصر حيث شارك في تحرير المقطم، توفي في القاهرة، وله عدد من المؤلفات والترجمات وديوان شعر كبير". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص: ٣٠٠، ج:١.

١٨- "**عادل الغضبان**: ١٩٠٨-١٩٧٢، متأدب حلبي الأصل له نظم أكثره في المناسبات، ولد في مرسين وسافر في صباه إلى القاهرة، عمل في مطبعة دار المعارف وتولى تحرير مجلتها "الكتاب"، سُمّي عضواً للمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر وتوفي بالقاهرة، له مؤلفات عديدة تتوزع بين المسرح والقصة والشعر والدراسات". من ترجمته في أعلام الزركلي، ص: ٢٤٢، ج:٣.

١٩- رسائل متبادلة، ص: ٥٩-٦٠.

٢٠- رسائل متبادلة، ٦٨-٦٩.

٢١- لم نجد في كتاب التراجم المتاحة بين يدينا على كثرتها، وعلى شبكة الإنترنت، أية معلومات حول "مصباح طبارة".

مراجع البحث

- رسائل قسطاكي الحمصي المخطوطة والمودعة في مكتبته الشخصية في منزله بحلب.

١- أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر، قسطاكي الحمصي، هدية مجلة الكلمة لقرائها ونصرانها ١٩٦٨-١٩٦٩، مطبعة الضاد، حلب.

٢- الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة ١٥-٢٠٠٢.

٣- تتمة الأعلام للزركلي، وفيات ١٣٩٦-هـ١٤١٥، ١٩٧٦-١٩٩٥، يليه المستدرك الأول والثاني، محمد خير رمضان يوسف، دار ابن حزم - بيروت، الطبعة الثانية-٢٠٠٢.

٤- رسائل متبادلة بين الشيخ إبراهيم اليازجي وقسطاكي الحمصي، جمعها وحققها وقدم لها الأب كميل حشيمة اليسوعي، دار المشرق ش.م.م، بيروت، ١٩٨٨.

٥- قسطاكي الحمصي: شاعراً وناقداً وأديباً، الدكتور محمد ألتونجي، دار الأنوار – بيروت، الطبعة الأولى – ١٩٦٩.

□□

ملحق (١): أهمّ الرسائل الأدبية المكتشفة

الرسائل	المرسل	الرسائل	المرسل

٢٧	من جبران النحاس
٤٧	من إبراهيم اليازجي
٢	من حبيب اليازجي
١٢	من حبيب الزيات
٧	من عبد الجليل رزق الله أوفي، ورفائيل بطي
٤	من المجمع العلمي العربي بدمشق "المغربي"
٢٢	من عيسى إسكندر المعلوف
٧	من لبيبة هاشم
٤	من ماري يني
٦	من خليل بيدس
٩	من أسعد خليل داغر

٤	من إلياس قنصل
١	من مرجليوث
١٣	من عبد الله مراش
١	من حليم إبراهيم دمّوس
١	من فخري البارودي
٤	من جرجي وصموئيل يني
١٢	من عادل الغضبان
٥	من إسعاف النشاشيبي
١٣	من محمد كرد علي
٤	من فيليب دي طرازي
٣	من فارس الخوري

ملحق2: صور بعض الرسائل المكتشفة

نموذج1: رسالة من إبراهيم اليازجي، لم تنشر سابقاً، أُرّخت في 20 نيسان 1903، وتلاحظ فيها طريقة اليازجي في اختتام رسالته بكتابة الأسطر الأخيرة بطريقة مقلوبة

يا سيدي
والله ان جاز الحكم عليكم فانكم من الاطباء النطاسيين وان فلسطين من
قرب نشاطكم فما يضعف الا العلم والادب ومكارم الاخلاق فلا ماتت
الاحزان حول جاهكم ولازال سيدي حليف السرور والنشاط والقوة
تشرفت بكتابكم وصحتي جيدة والايام اذ ما تمشي لكنها لم تمش الى
قومي (ولا حطلت علي ولا بارضي) والمعارف ان لم تمش القهقرى
فانها لم تمش الى التقدم وانا ادير معارف القدس ونواحيها وفيها
خمسون مدرسة والمعهد المذكور ومجلة النفائس انها ...
وستفيق كما علمت وانا منتظر رد الاستاذ لاستفيد منه والسلام
على سيدي

٢٣ نيسان ٩٢٤ اسعاف النشاشيبي

نموذج2: رسالة من إسعاف النشاشيبي مدير معارف القدس، أُرّخت في 23 نيسان 1924

زحلة في ١ ... سنة ١٩١٣

يا أخا الفضل ...!

[illegible]

حليم ... دموس

نموذج3: رسالة من حليم دموس، أُرّخت في 1 تشرين الأول 1913

نموذج4: رسالة من لبيبة هاشم، أُرِّخت في 9 آذار 1932

المجمع العربي

Académie Arabe

نموذج5: رسالة من محمد كرد علي، تعلم قسطاكي الحمصي بنيله عضوية شرف في المجمع العلمي العربي بدمشق، أُرِّخت في 13 آب 1919

نموذج6: جزء من رسالة لقسطاكي الحمصي موجهة إلى جبران النحاس في الإسكندرية، أُرِّخت في 4 أيار 1937

وولت ويتمان.. الشاعر الإنسان

(١٨١٩ ـ ١٨٩٢)

رمضان رجب إبراهيم *

في القرن الثامن عشر بدأ "وولت ويتمان" يكتشف العالم في وقت كانت الحكومة الملكية الإنكليزية ترخي كفها التي قبضت على المستعمرات الأمريكية التي تحولت إلى دولة مستقلة وانتخبت "جيفرسون" كاتب البيان الثوري للاستقلال رئيساً لها. في هذا الوقت علّق الأمريكيون آمالاً كبيرة على المثل التي أعلنها "جيفرسون" والتي لم تستطع أن تقلل من السعي لعبادة الدولار يوماً بعد يوم في الجمهورية الأمريكية البرجوازية. مما جعلها منذ نشأتها بلد الاسترقاق المشروع للزنوج.

لقد عمل "ويتمان" بالإضافة إلى مساعدة والده، نجاراً، وأصبح بروليتارياً حقيقياً. لكنّ والده الذي كان يعمل في مشاريع البناء الصغيرة ويحلم بأن يصبح رجل أعمال مشهوراً، توفي، بعد أن أورثه حب الحرية والإنسان بالإضافة إلى أمه التي أخذ عنها أيضاً رقّة الروح والاستعداد للتعلق بالنّاس تعلقاً عميقاً...

لقد أحبَّ ويتمان التجوال في شوارع "بروكلين" و"نيويورك" ولاحظ حياة مواطنيه ودوّن الكثير من الأشعار في مذكراته وهو لا يزال يعيش في جوّ الأفكار المحبّة للحرية ويستخدم الكلمة في النضال ضد الرق وما يساوي ذلك في أهمية هو أن قلب الشاعر كان دوماً مفعماً بالحب الرقيق للبشر ولمواطنيه ولكادحي بلاده ولم يكن ذلك مجرّد إنسانية شعرية أبداً..

لقد كتب "ويتمان" مقالات للصحف بين الفينة والأخرى ولكن هذه المقالات كانت سبباً أساسياً في عدم استقراره لفترة طويلة في العمل حيث بدأت الخلافات تتبلور بينه وبين السياسيين المحافظين. لقد تشابكت في هذه الفترة وتصادمت في الولايات المتحدة نزعات متنوعة ومتعارضة أحياناً فاغتنى التجار ونهضت مصانع جديدة واكتسب أصحاب البنوك نفوذاً متزايداً وفي الوقت نفسه رفض مالكو الرقيق في الولايات المتحدة بعناد أن يخلوا الساحة لا بل أنهم أمعنوا في عدوانهم أكثر من ذي قبل وأعاقوا تطور القوى المنتجة في البلاد وذلك بالتوسع المستمر للمناطق التي يستخدم فيها الرقيق. حيث كان يتطلب إلغاء ذلك المصالح الأساسية للرأسماليين في "نيوانجلند" و"نيويورك" و"أوهيو" و"بنسلفانيا" إلاّ أن المزارعين والحرفيين والعمال كانوا أكثر الناس ثباتاً في النضال ضد الرق وهم

*باحث من سورية.

الطبقة التي أمضى معها الشاعر معظم أوقاته واستمع إلى قصصهم ومعاناتهم حيث نجد ذلك واضحاً من خلال قصيدته "أغنية الطريق المفتوح":

ما الذي أتبادله هكذا فجأة مع الغرباء؟
مع السائق وأنا أجلس إلى جانبه على مقعد
ومع صيّاد السمك الذي يسحب شباكه قرب الشاطئ
وأنا أمرّ به وأتوقف؟
ما الذي يحملني على تقبّل ودّ الرجال والنساء
ويحملهم على تقبّل ودّي؟

إن تحرير الإنسان وإقامة الديمقراطية جعلت "ويتمان" يبيح أي شيء في سبيل ذلك حيث أيّد أعمال الجيش الأمريكي في المكسيك وأراد أن يسوّغ لنفسه ولقرائه أن مواطنيه سوف يدخلون بعد استيلائهم على الأراضي المكسيكية شكلاً ليبراليا للحكم وسيحررون الشعب من الأغلال لكنّه صُدِمَ عندما تم استيراد الرقيق من بلدان أمريكا الجنوبية للعمل في الولايات المتحدة التي توقّع "ويتمان" قبل الحرب الأهلية بحوالي الخمس عشرة سنة باقتراب اليوم الذي تهب فيه آلاف القلوب النبيلة في كافة أنحاء الولايات المتحدة لتكتسح مالكي الرقيق كما يكتسح مدُّ المحيط المتقدّم مجرى جدول ماء صغير في سبيل إقامة "الإنسان" الذي كان يحلم به الشاعر وهو الإنسان الديمقراطي، المستقل، الطيّب الخُلق، الإنسان الذي يطالب بالمساواة للجميع ولا يفسد عقله التكالب على تملُّك الأشياء. وتعبّر مجموعته الشعرية "أوراق العشب" عن شفافية روح الشاعر حيث يقول:

أنا شاعر الجسد وأنا شاعر الروح
مسرّات النعيم معي وعذابات الجحيم معي
أطعّم بالأولى نفسي وأنمّيها
وأترجم الأخرى إلى لسان جديد

ولم يتوقف الأمر عند هذا بل أنه اعتبر نفسه "شاعر المساواة" حيث يقول "كما الهواء للجميع كذلك المساواة فهي نور طبيعي للجميع إنها للأبطال والحكماء وللعمّال والمزارعين" وبهذا تتجلى شخصيّة ذلك الإنسان الجائع إلى الحياة الذي يريد أن يعرف المزيد عن العالم فالحقيقة في تنوعها غير المحدود عزيزة عليه وما أبياته في مذكراته إلا تعبير صادق عن ذلك "أنا شاعر الحقيقة.. أقول إن الأرض ليست صدى والإنسان ليس شبحاً فالأشياء المرئية كلّها حقيقية.

نعم الإنسان ليس شبحاً فمهما كان لون جلده فهو تاج الخليقة ولا يجوز الإتجار به كأنه شيءٌ من الأشياء وقد برز ذلك في أعماق العديد من الأدباء الذي شاطروا "ويتمان" الآراء مثل "جيمس لوويل" و"بريانت" و"إمرسون" وحتى "ليو تولستوي" فقد لاحظ هذا الأمر وكتب "إن الأدب العظيم ينشأ حين يكون هناك يقظة عظيمة في الأخلاق".

إن المتتبع لأعمال الشاعر "ويتمان" يجد في بعضها الاستخدام الجميل لصوَر الأسفار المقدّسة لا بل أنه أخذ البناء الإيقاعي من الكتاب المقدّس كما بدا ذلك في قصيدته "ديّة القتيل" وقصيدته "جريح في دار الأصدقاء" حيث قارن بين "يسوع" عندما أصيب بالجراح في دار أصدقائه وبين الشماليين "الأصدقاء" الذين يساعدون بالفعل مالكي الرقيق بزي "الأصدقاء".

يقول ويتمان: في ماضي الزمان حين اتفق أن كان على الإله الجميل يسوع أن ينهي عمله على الأرض مضى آنذاك "يهوذا" وباع الشاب الإله وأخذ لقاء جسده كراءً.

هذا ولم تتوقف دعوة الشاعر للثورة على الولايات المتحدة بل أنه تبنى الانتفاضات الثورية في أوروبا ضد الملوك والنبلاء والقساوسة أولئك الذين يسرقون أجور الفقراء فكتب قصيدته المشهورة "بذار الحرية" حيث يقول فيها:

"ما من قبر قتيل في سبيل الحرية إلاّ ينمّي بذار الحرية لتنتج بدورها بذاراً تحملها الرياح بعيداً أو تبذرها ثانية وتغذيها الأمطار والثلوج.. أيتها الحرّية ليبأس منك الآخرون فإني لن أيأس أبداً..."

لقد تفهّم الشاعر القيمة الكاملة للآثار الجميلة لكبار العقول في أوروبا كأعمال "شكسبير" وكتابات "بايرون" و"غوته" وغيرهم...

لقد وجدت واقعية "ويتمان" تعبيرها الكامل في أضخم عملين هما "أوراق العشب" و"أغنية نفسي" فالبلاد التي يتحدّث عنها الشاعر هي بلاد الرق والمقاومة الغاشمة لأصحاب المزارع ولذلك فإنه من الطبيعي أن يتحدث الشاعر بحب عميق للرجال والنساء الذين يضنّون في سجن الزنوج حتى ليخال الشاعر نفسه الذي يعاني:

"أنا الرقيق المطارد، أجزع من عضّ الكلاب، محنة قاسية ويأس يحلان عليَّ فالقنّاصة تتابع قعقعة بنادقهم وأنا أتشبّث بالسّياج ودمي يتقطر من جلدي الملوّث بالطين.. أنا لا أسأل الجريح كيف يشعر.. فأنا نفسي أصبح الجريح".

هذا ولم يكن "ويتمان" الوحيد الذي كتب عن أهوال الرقّ وضرورة مقاومتها في أمريكا لكنّه كان الصوت الأقسى والأقوى ناظراً بفخر إلى بطولات المكافحين في سبيل إزالة الرقّ فعندما فُتِحت حركة

التحرير القومية عينيه على عظمة قضية الشعب وتغذت إلى أعماق روحه استيقظت قواه الشعرية وأصبح يرى الأشياء في ضوء مختلف: الإنسان وعمله وصداقته وحبّه وطبيعته فتدفقت الحياة غير متناهية إلى شعوره كالسيل الربيعي...

كان "ويتمان" شاعراً ديمقراطياً ثورياً ضد مالكي الرقيق قبل الحرب الأهلية وبعدها وقد نظر إلى النضال التحرري الثوري في أوروبا من وجهة نظر ديمقراطية فكانت الأفكار الاشتراكية الطوباوية جزءاً من نظرته إلى العالم الذي لا حدود له ولا حدود لامتداده ولجماله حيث تتوفر للإنسان فيه مقومات الحياة الحرّة الكريمة:

"المجد للكون الذي لا قرار له.. للحياة والفرح وللأشياء وللحب العذب"

□□

روديارد كيبلنغ
دراسة في حياته وأدبه

محمد إبراهيم العبد الله *

ولد روديارد كيبلنغ في بومباي عام ١٨٦٥. كان والده معلماً في المعهد الذي افتتحته الإمبراطورية البريطانية لتعليم صناعة الفخار والنحت في أواخر القرن التاسع عشر. لم يتزوج والده جون لوكوود كيبلنغ حتى عام ١٨٦٤ وذلك لسوء حالته المادية. الخبرة التي يتمتع بها جون لوكوود كيبلنغ في العمل الفني أوصلته إلى مائدة الحاكم العام؛ فهو الذي أوجد الشعارات للدربار(١) الذي أعلن فيه تنصيب الملكة فكتوريا إمبراطورة للبلاد، وهو الذي صمم غرفة على الطراز الهندي لقصر الملكة في أوسبورن. أما روديارد فقد ظل قريباً من والده وخط حياته على منوال والده، وحول الموضوعات نفسها.

ذهب روديارد إلى إنكلترا وهو في السادسة للدراسة هناك، وكانت هذه العادة متبعة عند الأنجلو هنود في ذلك الوقت أن يرسلوا أولادهم للدراسة في بريطانيا.

كان لوالدته هناك شقيقات تجمعها بهن أواصر المحبة، لكنها لم ترسله ليعيش بجوارهن، بل أقام مع جمع من الغرباء الذين أساؤوا معاملته لأنه كان صعباً ومشاكساً وعاطفياً في الوقت ذاته، هكذا أمضى طفولته مع أناس كرههم وأساؤوا معاملته، لكنه لم يشتك لأبويه أو لأي من أقاربه. فقد ابتلع المرارة بكاملها، لدرجة يمكن أن يسميه أحدنا إما رواقيًا، أو منحوساً أو مكابراً، وكان لهذا دلالة في سيرته الذاتية. ذهب روديارد إلى المدرسة العامة (في ويستورد هو! في ديفون) والتي تحدث عنها في كتابه "ستوكي وشركاؤه".

يصف هذه المدرسة في سيرته بأنها مدرسة "الزمرة" قاصداً بهذا الزمرة العسكرية: "٧٥% منا ولد خارج إنكلترا ويأمل بأن يلتحق بالجيش مع والده" ـ(شيء عن نفسي، ص٢٦) وفي مقالة له بعنوان "المدرسة الإنجليزية" قال "وهكذا من تخرّج فيها ذهب إلى بويرلاند، وزولولاند والهند وبورما وقبرص وهونغ كونغ، عاش هناك ومات سيداً وضابطاً" (حكايات الأرض والبحر، ص(٥٦٢).

في سن السابعة عشرة رجع كيبلنغ إلى الهند ليعيش مع أبويه وشقيقته، وشكل الأربعة مجموعة أطلقت على نفسها الرباعي العائلي، ووصل تعاونهم إلى حد أنهم شاركوا كيبلنغ في كتابته. امتهن العمل

---

* كاتب من سورية.

الصحفي وعمل صحفيا ناشئا في إحدى الصحف المحلية، وقد تحدث مرة عن رئيس تحريرها النزق قائلا: "خلال ثلاث سنوات تقريبا قرفت منه" ولا حاجة للقول لاحقا كم ثمن لي هذا الضبط.

انغمس في الحياة الهندية كصحفي توفده صحيفته لتغطية الحفلات الأميرية، وانتشار الكوليرا، وافتتاح الجسور، وتغطية محاكم الطلاق والجنايات. وجاء هذا أيضا تحت التأثير الحاد للطبقة الحاكمة الأنجلو هندية. يقول كيبلنغ في حديث له في ناد بحري عام ١٩٠٨ "قد يتأثر أحدنا إلى الأبد بأول مهمة توكل إليه، بالنسبة لي قذفتني بين أناس مكبوتين من ذوي التأثير ــ الهنود الخدم ــ حيث يطلب من هؤلاء الناس العيش تحت السلطة والتصرف تبعا للأوامر.

النجاح الاجتماعي الذي حققته عائلة كيبلنغ كان مهما. فالأم والأخت بطلعتهما البهيّة وذكائهما كانا تُدعيان على الدوام لأداء أعمال دراميّة خاصة أو لحضور وجبات الغداء، أو حفلات الرقص والمناسبات الأدبية بكافة أنواعها. فالعائلة كانت الأسرة المضيفة المسليّة للطبقة الحاكمة في الهند. ومن المفيد فهم هذا الدور لأنه حدد معالم الأعمال المبكرة لكيبلنغ. فهو لم يكن من الزمرة العسكرية الأرستقراطية، لا بجلدتها ولا بطباعها، وإنما كان شاعرها بالوراثة.

بدأ كيبلنغ يدخل قصائده وقصصه في أعمدة وزوايا الصحيفة التي يعمل فيها. وقد جُمعت هذه القصائد لاحقا ونشرت في الهند تحت عناوين أنجلو ــ هندية حقيقية "قصائد غنائية محلية" و"قصص سهلة من الهضاب"، وقد شكلت هذه الأعمال الأجزاء الأولى من سيرته الأدبية. صمم مكتبة "الخطوط الحديدية الهندية" ليقرأها المسافرون في هذه المؤسسة المنشأة حديثا.

تعرّف الأدباء في إنكلترا على كيبلنغ كظاهرة جديدة، وكان وقتها لا يتجاوز عمره الخامسة والعشرين، فقد أوجد نمطا جديداً من الأدب، وفكرة جديدة للكاتب تتناسب والكاتب الإنجليزي الذي اكتشف لتوّه مهنته الإمبريالية.

تميّز عمل كيبلنغ المبكر بالسخرية والعالمية في أسلوبه الذي كان فرنسيا وأمريكيّا أكثر مما هو إنجليزي. قصصه عن سيملى Simla مدين بها كثيراً للكتّاب الفرنسيين، وقصصه عن المغامرة مدين بها لـ برت هارت ومارك توين. قرأ كثيراً من الأدب الأمريكي في المدرسة، وأعجبه تحديداً فزع وفكاهة الأمريكان. ويمكننا تسمية هذه المرحلة بالهجوم المعاكس للأمريكان، لأنّ ما تعلمه كيبلنغ من توين من تهور أخلاقي للأمريكان اخترق الأدب من الجانب الذي لا يزال حتى ذلك الوقت بعيدا.

في عام ١٨٩٠ رجع كيبلنغ إلى إنكلترا (عن طريق أمريكا، حيث تعرف هناك على مارك توين الذي اعتبره والده الفني) ووجد نفسه مشهوراً. فقد نشرت صحيفة التايمز مقالاً افتتاحيا عن عمله، وظهرت روايته "الضوء الذي خفت" في مجلة ليبنكوت، كما نشرت مجلة سكوت أوبزيرفر لصاحبها هينلي سكوت "أغنية شعبية للثكنات، التي جعلت أحد أساتذة الأدب في أدنبره يقول لطلابه، "هنا تجدون أدبا! هنا! هنا الأدب أخيرا!" ملوحا بالنسخة فوق رأسه ومعتزاً بها. كان الأساتذة متحمسين، وكذلك أصناف الأدباء من الأساتذة ــ أمثال إدماند غوسيه، وأندرو لاند، وتشارلز ويبلي. الحماس هذا كان قويا بين النقاد الإنجليز والنقاد الأمريكان على السواء في مطلع تسعينيات القرن التاسع عشر. فقد كتب لافكاديو هيرن عام ١٨٧٩، جاعلاً من كيبلنغ "الأعظم من بين كل الشعراء الإنجليز اليوم، والأعظم بين من سبقه في الخط الفكري الذي تبناه". أما بالنسبة لإنجلترا فهو بطلها ومؤرخها وشاعرها، وكل ما تحب". (كيبلنغ: الإرث النقدي، تحرير روجر لانسلن غرين، ص١٧٣). كما كتب دبليو. دي هاويلز في مجلة Mc Clure في آذار ١٨٩٧، ممتدحا كيبلنغ بأنه "شاعر البلاد لإنكلترا العظمى الذي لا يمنح تكريمه لأي رئيس وزراء (نفس المصدر، ص١٩٣)، وكتب مؤخراً تشارلز إليوت نورتون، في أتلانتك مونثلي، "هذه الوفرة الجميلة من الأصالة الإنجليزية المستمرة، وهذا التعبير غير المنقطع عن الشخصيّة الإنجليزية وحياتها، من تشوصر إلى روديارد كيبلنغ، لا تقارن بتاريخها الفكري والأخلاقي بأي عرق آخر" (نفس المصدر. ص١٩٥).

لكن حماس الأدباء تجاهه سرعان ما بدأ يتراجع، فقد كتب هنري جيمس لصديق له بمناسبة عيد ميلاده ١٨٩٧ بأنه كان يعتقد أن موهبة كيبلنغ عظيمة لدرجة شيطانيّة، وبما أنه كاتب أغنية فربما يبقى مستقبله كبيرا، لكنه حزن لحقيقة أن في نثره "لم يستخدم كيبلنغ إلا الجزء اليسير من الحياة..... فما من شيء حضاري يمكن أن يحفظ القوة وحب الوطن.....". جيمس فكر مرة بأن كيبلنغ سيصبح في يوم ما بلزاك الإنجليز، لكن هذا لم يدم طويلا حيث فقد جيمس صلاته بكيبلنغ وعمله بعد عام ١٩٠٠.

في عام ١٨٩٩ بدأت ردات الفعل تتوالى على كيبلنغ، فقد هاجم الناقد روبيرت بوتشان عام ١٨٩٩ كيبلنغ لأنه أعطى صوتا "للإمبريالية المجرمة" التي أفضت إلى تراجع حب الإنسانية؛ وخيانتها لمثالية جنرال غوردن(٢)، والمفهوم العام للمسيحيّة. فالغضب والشعور بالذنب الذي خلفته الحرب البويرية (في جنوب أفريقيا)، والتي كانت تعني لإنجلترا كما تعني فيتنام لأمريكا لاحقا، وضع الليبراليين من صفوة الفكر في خصام مع كيبلنغ.

كيبلنغ كان المفضل لدى الجيش والبحرية، والعكس صحيح. فقد كان يزور نوادي الجيش والبحرية ومعسكراتها، وموانئها وسفنها على الدوام؛ واصطحِبَ مرة في رحلة بسفينة حربية ـ الشرف الذي لم يعطَ لأي من الكتّاب الذين عاصروه، وهذا يقدم دليلاً واضحاً على دوره الجلي كشاعر للزمرة الأرستو-عسكرية، الدور الذين حمل معه شخصية الكاتب الذي يكتب للجنود.

ولكي نتابع قصة حياته، فقد تزوج من أمريكية، شقيقة صديق متوفٍ له، واستقرا بداية في فيرمونت. أعجب كيبلنغ بالأمريكيين (والأستراليين والكنديين..الخ) أكثر مما أعجب بالإنجليز. رجعا بعد ذلك إلى إنكلترا وأقاما في منزل ريفي قديم في بلدتهم. وبهذا تراجع كيبلنغ تراجعاً مضاعفاً ـ عن الإمبراطورية وعن أمريكا ـ وربما احتقر نفسه لهذا السبب.

أمضى كيبلنغ شتاءاته لسنوات عديدة في جنوب أفريقيا، وأصبح المروّج شبه الرسمي للجانب البريطاني في الحرب البويرية، وبالتالي فقد جمهوره الأدبي والليبرالي. عمل مراسلاً للحرب، وكتب الدعاية. كتب على سبيل المثال، الأغنية للجندي البريطاني، ووضع ألحانها آثر سوليفان، وأدخلت ٢٥٠٠٠٠ ألف جنيه ريعاً للجنود. انشقاق الليبراليين يمكن رؤيته داخل عائلته، فقد استنكرت السيدة بيرن جونز الحرب، ورفضت قراءة برقيات كيبلنغ، كما رفضت الاحتفال بالنصر الذي حققه البريطانيون. وأسس كيبلنغ أيضاً فرعاً للحلف البحري قريباً من المكان الذي يسكنه، وبنى قاعدة للتدريب، ومركزاً للتدريب على البندقية. كان مقتنعاً بأن إنجلترا بحاجة إلى الاستعداد للحرب، كما كان مقتنعاً صديقه بادين ـ باول من قبل؛ مؤسس بوي سكاوتس Boy Scouts، المنظمة التي كتب لأجلها كيبلنغ قصصه.

في الحرب العالمية الأولى كان كيبلنغ مرة أخرى مروجاً للدعاية البريطانية، وأصبح رمز الأدب الذي يخدم العسكر. أصدر له الناشرون طبعة لأعماله خاصة بالقوات المسلحة "للمقاتلين في الخنادق". بعد انتهاء الحرب عمل في "مفوضيّة مقابر الحرب" وكتب التاريخ الرسمي للحرس الايرلندي الذي خدم وتوفي فيه ابنه. في عام ١٩١٩ راجع ت.س. إليوت مجلد شعره قائلاً لم يعد أحد يقرأ لكيبلنغ ولا تجد حتى من يحمل موقفاً سلبياً منه.

دفع كيبلنغ ثمن محاولته قيادة الثورة في الأدب الإنجليزي، وإعادة سبك مهنة الكاتب، وإعادة تنظيم التحالفات الثقافية معه. لقب بالأديب "المحافظ"، الثمن الذي تقاضاه على صعيد الفكر. رفضه جمهوره الطبيعي من الكتّاب، وأجبر على التحالف اجتماعياً وسياسياً مع كل ما هو باهت وميت في الحياة الإنجليزية. ومع أن عمله بين عامي ١٩١٨-١٩٣٦ كان مدروساً ومعقداً، وممتعاً من الناحية التقنية، إلا أنه كان باهتاً على صعيد المضمون أكثر من الذي كتبه قبل عام ١٩١٤.

أما الثمن الذي دفعه كيبلنغ على الصعيد الفني كان كارثياً، فقد كتب رواية واحدة فقط بالسرد الطويل تتحدث عن العلاقات الشخصيّة وعن مشكلة أخلاقية جسيمة في صميمها، استخدم فيها شخصيات متطورة تطوراً كاملاً. الرواية هي "الضوء الذي خفت"، وهي بكل بساطة رواية سيئة، بها يجرّب للمرة الأولى مهمتين رئيستين من مهام الروائي ـ تصوير نفسه كبطل، وتصوير امرأة تشاطره الحب. هاتان المهمتان (أداهما باقتدار دي. إتش لورانس على سبيل المثال في "أبناء وعشاق") بينما فشل فيهما كيبلنغ فشلاً ذريعاً. أن تحب البطل ديك هيلدار أو تتعاطف معه بقدر ما تتطلبه الرواية يبدو أمراً مستحيلاً.

وضع كيبلنغ النساء في مواقعهن، سواء في المطبخ أم في غرفة الاستقبال، ولأنه فعل هذا، "فالمرأة التي تثمن كل شيء باستثناء قصصه عن الأطفال تعتبر نادرة عنده". كسر كيبلنغ تحالف الأدب مع النساء، كما كسر تحالفه الآخر مع الطبقة البروتانية المتوسطة. هذه التحالفات كانت على الدوام افتراضية ومتقطعة لكنها ظلت صدمة لأنصار الأدب عندما يجدون كاتباً كبيراً يساند قضية الزمرة العسكرية.

بعد زواجه واستقراره في بريطانيا خمدت فكرة الغضب. والتحدي والعدائية للتراث الإنجليزي في الفن، ويمكن القول إنه كتراث سائد حلّ محله الإسراف الجمالي والهزلي. لكن ضروب العدمية الفظة لم تختف بالمطلق وظلت إحدى مصادر القوة لديه، فشعره يمكن وصفه بأنه تعبير عن نزق الطبقة المسيطرة، فكما النزق المألوف عنده، ظلت عباراته الرنانة تثير الخبرات المتميزة لجمهوره وتجمعهم به بعزة ومعاناة رواقية. تلك هي خبرات المسؤولية، والنفوذ، والسلطة، وليست خبرات الضعف، كما في حالات النزق العادية. هذه الخبرات هي الشعر الجماهيري ـ اللازمة، التكرار، الإشارة إلى الكتاب المقدس، والتلميحات الشكسبيرية التي تعيد المغني وألحان عازف البيانو. فهذا هو الشعر الدارج خلافاً لقصائد معاصريه أمثال ت.س. إليوت، وهادري، وفروست أوباند.

يصف كيبلنغ في بعض قصصه الريف الإنجليزي المعاصر من وجهة نظر الطبقة المالكة. فالنظرة إلى إنكلترا في قصة "طفل الأدغال" على

سبيل المثال نظرة ذهبية، فهي حدائق من الورود والطواويس البيض و"ظلال البيت القديم الممتدة عبر الخضرة الإنجليزية الرائعة، الخضرة الدائمة الوحيدة في هذا العالم". فالانتقادات التي وجهت له كانت منصفة لأنه لم يكن إنجليزياً بهذا النمط من الكتابة. فقد أشار إلى جماليات الريف الإنجليزي بشكل صارخ أو سمج ــ كأنها ممتلكات وامتيازات للطبقة الحاكمة ــ كتب وكأنه سائح أو أمريكي. وليس مصادفة أن يكون هنري جيمس الموصف الآخر لمنازل الريف الإنجليزي في الوقت ذاته. ويقدم كيبلنغ إنكلترا على أنها إمبراطورية تُستغل، وفريسة دسمة تنهب.

الإمبراطورية لا يقصد بها المناطق الاستعمارية، إنما السلطة الإمبريالية نفسها. فالمنازل الريفية لدى كيبلنغ تجسيد للثروة والثراء، للرغبة والهشاشة. كما أن اللغة التي يصوّر فيها هذه المنازل أحياناً نضيرة وحلوة ودسمة كما وكأنها ستأكل، تجد هذا في "المسكن الإجباري"، تجدها أحياناً متألقة جداً، تنتصب مزدانة كأنها الجوهرة، كما تجد هذا في قصة "هم". كيبلنغ يبالغ في هذا الوضع لدرجة يصعب التعامل مع معانيه الجادة، لكن الكاريكاتير الشخصي يبقى عنده صادقاً. فإنكلترا في إطار هذه المنازل كانت شبيهة بكعكة عيد الميلاد، أو مجموعة من المجوهرات الملكية. فقد كانت محملة بمسروقات الكون.

قصص كيبلنغ الأخيرة فيها بعض معاني القوة للحياة الرعوية، فقد تعلم تدريجياً على سبيل المثال، كيف يقدّم صوراً للأنوثة، وأنواع القوة عند الإناث، والتي كانت بعيدة عنه بشكلها النمطي. هذا التطور تواصل بعد الحرب. ربما نجاحه بهذا الاتجاه كان في قصة "البستاني" وبشكل أكثر وضوحاً في "المنزل الأمنية" ١٩٢٤، حيث يصب جلّ اهتمامه وقوة حبكته في المرأة، والرجال خانعون كما رجال هاردي أو لورانس.

تنكر كيبلنغ للأدب الإنجليزي قبل وفاته عام ١٩٣٦، وهذا واضح من الثمانية الذين حملوا نعشه إلى ويسمنستر آبي، فلم يكن أي منهم شاعراً أو روائياً مهماً ــ شمل رئيس الوزراء، والأميرال، والجنرال، ومدير الكلية. فقد كرّمه الحكام، ونبذه الكتاب، ويبقى السؤال هل لا يزال "الشرق شرق والغرب غرب ولا يمكن أن يلتقيا"؟(٣).

المراجع

١. **كارينغتون**، سي. إي. حياة روديارد كيبلنغ، نيويورك ١٩٥٦.
٢. **جوزيف كارينغتون**، الانقاذ، نيويورك ١٩٢٥.
٣. **هوبكنز، ثيرستون، روديارد كيبلنغ**، التقييم الأدبي، نيويورك ١٩١٥.
٤. **كيبلنغ روديارد**، الأعمال الكاملة، نيويورك، ١٩٤١.
٥. **كيبلنغ روديارد**، أبهة كيبلنغ، نيويورك، ١٩٣٥.
٦. **كيبلنغ روديارد**، قصص البر والبحر، لندن ١٩٨١.
٧. **كيبلنغ روديارد**، شيء عن نفسي، جاردن ستي، نيويورك، ١٩٣٦.
٨. **كيبلنغ روديارد**، ستوكي وشركاؤه، لندن، ١٩٦٧.
٩. ماسون فيليب، كيبلنغ: الطبقة، والظل، والنار، نيويورك ١٩٧٥.

الهوامش

١. احتفال يقام بمناسبة تنصيب ملكة بريطانيا.
٢. قائد عسكري ١٨٣٣-١٨٨٥ اشترك في حرب القرم، وقاد القوات الإنجليزية في حصارها للخرطوم حيث قتل هناك.
٣. مقولة مشهورة لورديارد كيبلنغ وهي تظهر الاستعلاء الثقافي والفكري لهذا الكاتب.

□□

النصاص.. والنص المفتوح العابر للأنواع

جعفر العقيلي *

تكتسب كتابات الشاعر عز الدين المناصرة حول قصيدة النثر وإشكالياتها أهمية خاصة، تنبع من كونه جرّب كتابة هذا الجنس الأدبي منذ منتصف الستينيات، حيث نشر في العام ١٩٦٩ قصيدته النثرية الشهيرة "مذكرات البحر الميت"، كما أصدر مجموعة بعنوان "كنعانياذا" في العام ١٩٨٣ تتضمّن قصائد نثر.. ولكن يبدو أنه ظلّ قلقاً تجاه هذا الجنس الأدبي، حتى أطلق عليه وصفاً تفرّد به، وهو "قصيدة النثر جنس كتابي خنثى"، في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه، والذي أعقبه وصف آخر هو "نص مفتوح عابر للأنواع" تضمنه كتابه "إشكاليات قصيدة النثر" الذي صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

والكتاب ـ كما يصفه د. محمد ناصر الخوالدة في ما كتبه على الغلاف الأخير ـ هو "الأهم في مجاله حتى الآن في الوطن العربي كله... إنه كتاب الخلاف والاختلاف، فقد روّج المناصرة لمشروعية قصيدة النثر بذكاء ودهاء، وبدأت أطروحته (الجنس الأدبي المستقبل) تلقى تجاوباً من النقاد العرب منذ عام ١٩٩٧ حتى أنه يمكننا مقارنة كتاب المناصرة الأخير بكتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر ـ ١٩٦٢) وكتاب أدونيس (زمن الشعر ١٩٧٢) من حيث الفاعلية فقط، وبعيداً عن أساليب الجمود والإنكار".

ويخصص المناصرة الفصل الأول لبحث إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ لقصيدة النهر، متناولاً كتاب **"سوزان برنار"** الشهير "قصيدة النثر، من بودلير إلى زماننا" ١٩٥٩"، وتنظيرات أدونيس وأنسي الحاج النقدية، ثم النبر في النثر والشعر وقصيدة النثر، مروراً بتنظير بول شاؤول في الثمانينيات والتسعينيات حول القضايا آنفة الذكر، وعلاقة مجلة **"فراديس"** بقصيدة النثر، وانتهاءً بوقفة مع أحمد بزّون في كتابه "قصيدة النثر العربية".

ويشتمل هذا الفصل أيضاً على أفكار وسجالات متعلقة بقصيدة النثر شارك فيها **محمود درويش، شربل داغر، جودت فخر الدين، عبد المعطي حجازي، سميح القاسم، عباس بيضون، عبده وازن، د. بسام قطوس**، بالإضافة إلى المناصرة نفسه.

---

* كاتب وصحفي من الأردن.

ويخلص المناصرة في هذا الفصل إلى أن حركة الشعر المنثور ظهرت ابتداءً من "هتاف الأودية" (١٩١٠) لأمين الريحاني، بينما بدأت حركة النثر الشعري بصدور "دمعة وابتسامة" (١٩١٤) لجبران خليل جبران، واستمرت هذه الحركة في كتابات **مصطفى الرافعي، ألبير** أديب، **إلياس زخريا، ثريا ملحس،** ثم **تريز عواد، حسين مردان، ليلى كرنيك وغيرهم،** لتؤكد أن الشعر المنثور والنثر الشعري خصوصاً في النصف الأول من القرن العشرين، كان إمّا تمهيداً لقصيدة النثر، أو أنه كان مرحلة أولى من مراحلها في التطور.

ويرى المناصرة في هذا السياق أن قصيدة النثر التي ظهرت عام ١٩٥٣ حُكمت بمرجعيتين هما: المرجعية الأورو أمريكية "**بودلير، رامبو، ويتمان**" من جهة، ومن جهة أخرى المرجعية العربية "الكتابات الصوفية كالنفري، أسفار التوراة واللغة الإنجيلية...إلخ".

وظل الجدال قائماً، بعد أن ترجم **أدونيس** مصطلح "قصيدة النثر" عن الفرنسية "١٩٦٠" حول التسمية، فأطلقت أسماء فرعية كثيرة، ولكن الخطأ الشائع "قصيدة النثر" ظلّ هو المسيطر طيلة أربعين سنة، ولأن خطأ شائعاً خيرٌ من تسميات فرعية غير معترف بها، يتوقع المناصرة أن يبقى مصطلح "قصيدة النثر" هو المسيطر، لأنه أخذ شرعية واقعية.

ويؤكد المناصرة أن هاجس التصاق قصيدة النثر بالجنس القديم الحديث "الشعر" ظلّ هاجساً مركزياً لدى كتّاب قصيدة النثر، وإذا كانت قصيدة النثر قد حصلت على اعتراف بشرعيتها كجنس ثالث مستقلّ بعد الشعر والسرد، إلا أن الاعتراف بها ـ كشعر كامل رغم شاعريتها العالية أحياناً ـ ظلّ في دائرة الشكّ، حتى هذا التاريخ.

ويرى المناصرة أن قصيدة النثر من منتصف الثمانينيات هي **"قصيدة العولمة"**، وهو تعبير طبيعي عن حالة التشظي العربية منذ نهاية الحرب الباردة، وهو أيضاً تعبير عن "حالة التجريد" و"تبريد اللغة الشعرية" الذي ترغبه السلطة، لأنه يلتقي مع مفهوم "محو الأمية" الذي تريده العولمة.

وفي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "تبريد اللغة الشعرية" يختار الشاعر المناصرة عينة عشوائية من قصائد النثر كتبها "نصّاصون" بعضهم ترسّخ في مجال الكتابة، وبعضهم الآخر في الطريق، منهم **عباس بيضون، أنسي الحاج، فاضل العزّاوي، بول شاوول، شربل داغر، بسام حجّار، زكريا محمد، قاسم حداد، نوري الجراح، رفعت سلام، زياد العناني، نجوان درويش، حسين البغوثي، وفاء العمراني، سلوى النعيمي، رانة نزال، غادة الشافعي، عبده وازن، أحمد الشهاوي وخليل صويلح**.

وهذه النصوص المختارة، تمثّل الإطار العام لقصيدة النثر في الثلاثين سنة الأخيرة، تمثيلاً صادقاً، فهي توضّح الخطوط الرئيسة في الأساليب التركيبية المستخدمة في واقع قصيدة النثر، مثلما توضّح تعددية "المنظور" إلى العالم، وترصد محطات التحولات في الأساليب، وأول سماتها هي التعددية.

ويرى المناصرة أن "ضعاف النصوص" من كتّاب قصيدة النثر هم الذين يرفعون الشعارات التي تعلن القطيعة، تحت اسم المغايرة والاختلاف والانشقاق والتجاوز والتخطي، لكن نصوصهم ركيكة لغوياً وأسلوبياً إلى درجة عدم الاتساق والانسجام النصّي، بينما تصبح " نصوص الأقوياء" نموذجاً، يُحتذى إلى درجة "الاستنساخ".

فالمغايرة والاختلاف ـ والكلام هنا للمناصرة ـ يحدثان في المفاصل التاريخية، مثل الموشحات وحركة الشعر الحديث "التفعيلة" وظهور قصيدة النثر نفسها في الخمسينيات.

وقد تمّ التأسيس لقصيدة النثر كتركيب أسلوبي وكنمط في الخمسينيات، ثم تولدت وقفة جديدة في السبعينيات مضيفة بعض الأساليب الجديدة بتعميق ما سبق، ثم كانت الدفعة الثالثة في التسعينيات، بإيصال التجريب اللغوي إلى الحد الأقصى، إلى درجة الإشباع.

ويقول المناصرة أن أبرز ظاهرة في قصيدة النثر هي الميل إلى ما يسميه **"تبريد اللغة الشعرية"**، أي الميل إلى التأمل الهادئ للأشياء، بسبب الاهتمام باللغة السردية التي تجعل النص يميل إلى النثرية.

كذلك هناك ظاهرة الانفصال عن الأشياء التي تساهم في تبريد النص، وطغيان السرد على النصوص الجديدة، فنجد **"نموذج القصة القصيرة جداً"** و**"التحليل الفلسفي للأشياء"** و**"معاجم النباتات والحيوانات والبحار"** و**"السطور الهامشية التفسيرية"** و"الخطاب التقريري المباشر"... وهناك سرد نثري عقلاني خالص، وهناك جمل سردية تأخذ شاعريتها من التشكيل الجديد لها، أو من طريقة استخدامها في السياق.

ويلاحظ المناصرة تطورات جديدة مثل "الكثافة الشعرية" التي تتوجد في السطر وفي الفقرة وفي النص كله أحياناً، ممّا يولد الصفاء الشعري، لكن نصوصاً كثيرة لا علاقة لها بالكثافة، فهي انسيابية مترهلة وتقترب من الهوامش التفسيرية، كما لاحظ وضوح ظاهرة "التكرار" الأسلوبي في كثير من النصوص، وقد لعب هذا التكرار عدة أدوار منها

إشباع الإيقاع بأسلوب يركز على السطر أو الكلمة، ومنح الصور الشعرية تعددية تنويعية.

ويتابع المناصرة أن نصوص البياض ما زالت تجريبية، حيث يتم الخلط بين "بنية المكان" في الصفحة، بما يتعلق بشكل الصفحة، أي "المتخيّل"، وبين "الفضاء" خارج الصفحة، أي "المتخيّل"، حين يصبح القارئ شريكاً في النص... وفي النصوص المختارة تبرز "اللاقفة الشعرية" التي غالباً ما تكون سطراً شعرياً مكثفاً، له ملامح الحكمة والخلاصة، بعد تأمل عصارة تجربة ما، لكن الانزياح في بعض النصوص "اللاقفة" لم يصل، فظلت اللاقفة أحياناً "ما قبل شاعرية"، أي في منطقة "الفكرة الفلسفية الشعرية".

وتسيطر على النصوص أساليب الدفاع عن الذات النرجسية "في مقابل "قطيعة الجماعة"، ورغم أن بعضها لا يستخدم الاستعارات أو اللغة الشعرية الموروثة، إلا أننا نشعر بأجواء شاعرية عندما نقرؤها، وهذا ما يسمّيه المناصرة "النصّ الحالات الشاعرية"، كما أن في بعض النصوص صوفية (إسلامية ومسيحية)، لكن الكثير منها يعبر بلغة صوفية مصطنعة، أو يعيد إنتاج صوفية موروثة.

ويلاحظ الشاعر عز الدين المناصرة أن في نصوص التسعينيات اهتماماً أكبر بالتعبير عن **"الجسد"** بتجلياته السطحية والعميقة (الشهوة، البوح الداخلي، سوء الفهم، الولع النسائي) بما يعني تغيّر معاني الحب، لكن تعبيرات المرأة في التراث عن نفسها أكثر ثورية من التعبير المعاصر، كما أن بعض كاتبات قصيدة النثر أكثر جرأة من كثير من كتّاب قصيدة النثر (الذكور).

وهناك في النصوص تبلور ما يسميه المناصرة "النص ـ اللقطة السينمائية"، وهو نص مشهدي دائري يستخدم لغة السيناريو السينمائي بفعله المضارع، وهناك أيضاً "النص التوقيعة" المكثف جداً.

وتشتمل بعض النصوص على سخرية سوداء سريالية عبثية، تعبّر عن الاسترخاء العبثي تجاه العالم، حيث يتم قلب الأشياء بواسطة الاستعارة.. كما أن في النصوص عموماً حضوراً للغة الحياة اليومية ورسم الصور التفاصيلية، واهتماماً بأسطرة اليومي أو تحويل الأسطوري والتاريخي إلى عادي، فالشاعرية لا تنبع من المعجم بحدّ ذاته، وإنّما من السياق.

ويتضمن الفصل الثالث نتائج الاستفتاء الميداني الذي قام به المناصرة، وشارك فيه أربعة وأربعون شاعراً وناقداً ومثقفاً وباحثاً من فلسطين، الأردن، الجزائر، المغرب، العراق، سورية، لبنان، السعودية وتونس، حيث أجاب هؤلاء عن أسئلة يتراوح عددها بين السبعة والخمسة عشر، وصفها المناصرة بأنها أسئلة القراء والواقع، مؤكداً عدم اتفاقه مع بعض الأسئلة، ولكن الهدف منها نقل الحوار السطحي السائد في الصحافة واستبدال مستوى علمي أكثر دقة به، واستخراج "المسكوت عنه" بإيصال الحوار إلى حدّه الأقصى من خلال جمع الأسئلة الأكثر واقعية من الواقع بعيداً عن الانفصال بين النص والتنظير.

وفي إجاباتهم عن أسئلة المناصرة، يخلص شيخ النقاد العرب الدكتور إحسان عباس إلى أنه لم يعثر على الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، ويؤكد الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض أن قصيدة النثر ليست شعراً، فيما يرى الناقد المغربي نجيب العوفي أنها وُلدت من رحم قصيدة التفعيلة، ويشدّد الناقد السعودي د. محمد مريسي الحارثي أن هذه القصيدة لم تخرج عن جنس النثر، ويصفها الشاعر زهير أبو شايب بـ"الكتابة البرزخية"، ويعتبرها الشاعر حكمت النوايسة جنساً نثرياً أو مستقلاً، ويذكر الباحث اللبناني د. عبد المجيد زراقط بالمرجعية الفرنسية لقصيدة النثر، بينما تبدو في نظر الشاعر العراقي شاكر لعيبي نوعاً شعرياً مخادعاً، ويعتقد كاتب قصيدة النثر العراقي رسول عدنان بفكرة أن الشعر بدأ في الحضارات القديمة من قصيدة النثر، وهو يعود إليها الآن، ويؤكد الباحث الجزائري د. حبيب مونسي أن "النثيرة" ليست شعراً، وليست بديلاً عن الشعر، ويكتفي كاتب قصيدة النثر التونسي حاتم النقاطي باعتبار هذه القصيدة كتابة إبداعية وكفى، في الوقت الذي يطالب فيه الشاعر السوري محمد عبد المولى أن تنضمّ قصيدة النثر إلى النثر "العظيم"!

وتتوالى الإجابات التي تراوحت في طولها وفي دقتها وشموليتها، حتى يخلص الشاعر عز الدين مناصرة إلى عدد من النتائج، أبرزها أن الشعر المنثور أو النثر الشعري مهّد لظهور قصيدة النثر منذ أوائل الخمسينيات، حيث صدرت مجموعة "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ (١٩٥٤)، كما كان لترجمة الكتاب المقدّس تأثير على تجليات قصيدة النثر، كذلك كتابات الصوفية والنصوص الكنعانية والمصرية وملحمة جلجامش، إضافة لترجمات قصيدة النثر الفرنسية والشعر الأوروكي، وأن قصيدة النثر بدأت من "وحدة السطر" و"وحدة الفقرة"، حتى وصلت إلى "التدوير الكامل" وفي التسعينيات وصلت قصيدة النثر إلى درجات عالية من الشاعرية، ودرجات عالية أيضاً من النثرية، حتى أنه يمكن تسميتها بـ"النص المفتوح" و"الكتابة الحرة".

وبالنسبة لمسألة التجنيس، فقد اتسعت قصيدة النثر من حيث كمية ونوعية المنجز منها، حتى باتت تشكل ظاهرة كبرى تميل إلى الاستقلال عن الشعر بمفهومه الموروث، وعن النثر أيضاً، وهي في ذات

الوقت تميل إلى الجمع بين السرد والشعر. ولم تعد مواصفات "سوزان برنار" قائمة في واقع النصوص، فالقصدية ليست شرطاً، والكثافة بوجود السرد المهيمن تكاد تتضاءل، ويغيب التوتر الشعري في ظلّ تبريد اللغة الشعرية، ومع انهيار الحيطان الحديدية بين الأنواع، تكاد قصيدة النثر، تشكّل نصاً يجمع الأنواع الأدبية.

ويضيف المناصرة أن قصيدة النثر طيلة الأعوام الخمسين الماضية لم تحصل على "الشرعية" من التنظير النقدي، لأن هذا التنظير كان شعاراتياً متناقضاً، وبسبب وجود فجوة بين التنظير وبين النصوص، لكن قصيدة النثر اكتسبت شعريتها من كمية المنجز النصّي المتنوع والنوعي في النصوص أحياناً. فقد صدرت آلاف المجموعات من نوع قصيدة النثر، مما يوحي ويقرّر أن "الاحتياج" للظاهرة متوافر لدى المثقفين العرب، لكن الصراع بين "الشفهي الصوتي" وبين "الصامت المقروء" ظلّ عائقاً أمام وصولها للجماهير.

ويؤكد المناصرة أن الجدل التفاضلي بين "شكل" و"شكل" جعل "الشكل" مقولة مقدسة!! والصحيح ـ فيما يرى المناصرة ـ أن "الشكل" لأي نوع أدبي لا يمنحه صفة القداسة ولا شرعية المفاضلة.. ويدلل الشاعر المناصرة على أطروحته باعتبار قصيدة النثر جنساً مستقلاً، بمجموعة من الدلائل أبرزها الإيقاعات التي لا تحصى في هذا الجنس الأدبي، والتداخل بين الأنواع الشعرية والنثرية مما يوصل قصيدة النثر إلى "نصّ الأنواع" أو النص المفتوح"، والمنجز النصي الواسع جداً بصدور آلاف المجموعات المطبوعة، مما جعله ينتقل من مرحلة "التبعية للشعر" و"التبعية للنثر" إلى مرحلة وضوح ملامح الهوية الخاصة، بالإضافة إلى السردية النثرية، وهي نوعان: نثري يوغل في النثرية، وشعري يحقق درجة أولى أو ثانية من الانزياح.

ويختتم المناصرة الكتاب بتأكيده على أن قصيدة النثر جنس مستقل ونصّ مفتوح على الأنواع وعلى الآخر "هجين". أما أيديولوجيتها فهي أيديولوجيا العولمة "التشظّي" بجمالياتها الشكلية ووحشيتها المرعبة.. إنها التعبير عن "الحوار مع الآخر" بشروط غير مثالية.

ومثلما يقترح د. عز الدين تعبير "نص عابر للأنواع" للتدليل على قصيدة النثر، فهو يقترح لكاتب هذا النص وصف "نصّاص" بدلاً من شاعر!

المراجع

ـ المنطق وكتاب شرائط اليقين من تعاليق **ابن ماجة** على البرهان: **الفارابي**، تحقيق وتقديم **ماجد فخري**، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٧.

ـ المغني في أبواب التوحيد والعدل: **القاضي عبد الجبار**، تحقيق **أمين الخولي**، القاهرة، ١٩٦٠.

ـ المخصص: ابن سيده، قدّم له **خليل إبراهيم جفال**، اعتنى بتصحيحه مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، مج١، ط١، ١٩٩٦

ـ المحصول في علم الأصول: **فخر الدين الرازي**، علق على حواشيه **محمد عبد القادر عطا**، دار الكتب العلمية، بيروت، مج١، ط١، ١٩٩٩.

ـ مضارب التأويل، **محمد بن عياد** تقديم محمد الخبو، صفاقس، تونس، ٢٠٠٣.

ـ من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، **يقطين سعيد**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥.

ـ مساءلة الحداثة، **محمد بنيس**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

ـ النص والخطاب والاتصال، **محمد العبد**، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

ـ مقالات في الأسلوبية، **منذر عياشي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠.

ـ مفهوم الخطاب في فلسفة **ميشال فوكو**، **الزواوي بغوره**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط١٩٨٩.

ـ الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، مج١، بيروت، ١٩٨٦.

ـ نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى: **بول ريكور**، ترجمة **سعيد الغانمي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣.

ـ النص والخطاب والإجراء، **روبارت دوبو غراند وولفانغ دراسلر**، ترجمة **تمام حسان**.

ـ نظام الخطاب، **ميشال فوكو**، تحقيق **محمد سبيلا**، الناشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٧.

ـ هرمينوتيك النثر الأدبي، **سعيد علوش**، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، بيروت.

المجلات:

ـ مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع١، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر.

ـ مجلة علامات، مج١٥، ج٥٧، النادي الثقافي، جدة، ٢٠٠٥.

ـ مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب، ع٤١١، ع٤١٣، دمشق، ٢٠٠٥.

ـ مجلة المبرز، المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية، عدد٢، جويليه ـ ديسمبر، ١٩٩٣.

ـ مجلة نزوى، ع١٢، سلطنة عمان، ١٩٩٧.

المراجع الأجنبية:

-CHARAUDEAU, Langage et discours, Paris, Hachette, 1983.

-Dictionnaire Usuel 760 dessins regroupés en 140 planches 288 photos et atlas 48 pages,larousse, paris cedex 06-1989.

-Dictionnaire Le Robert de la langue française, Paris, 1992.

-Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, edition talantikit Béjaia,alger, 2002.

-Gean Dubois, Dictionnaire de linguistique general, edition Larousse, 1984.

-Georges Mounin-Dictionnaire de la linguistique presses – Univeritaires de France, saint German, paris, 1974.

-Griemas et courtes- sémiotique dictionnaire raisommé de la théorie du langage paris, hachete, 1979.

-Hjelnslev Louis, Essais linguistiques, Les Éditions De Minuits, paris, 1971.

-Hjelnslev Louis, prolégoménes à une théorie du langage, paris, Edition de minuit, 1971.

-Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov-Dictionnaire encyclopédique des sciences du langageédition du seuil- 1972.

-microsoftR encarta 2006- CD.

□□

البطل المهزوم في السرد العربي السوري

(في الضفة الأخرى لغسان كامل ونوس نموذجاً)

د. رياض وتار *

إذا كانت المجموعات القصصية التي يصدرها الكتاب تنقسم إلى نوعين، أولهما: تأتي فيه القصص متفرقة، لا رابط بينها، وثانيهما: يقوم فيه الكاتب بإيجاد خيط يربط بين قصة وأخرى.

قصص "في الـ ـفة الأخرى" للقاص والروائي غسان كامل ونوس تنتمي إلى النوع الثاني، فالباحث لا يجد كبير عناء العثور على المشترك بين قصص المجموعة، ولاسيما الملامح المشتركة بين أبطال قصص المجموعة، حتى إننا نستطيع أن نتحدث عن شخصية واحدة في القصص جميعها، ونتتبعها في تطوراتها وعلاقاتها وعوالمها النفسية والفكرية.

إن البطل الذي يقدمه غسان ونوس في قصصه هو شخصية قلقة ومترددة، تعزف عن القيام بالفعل، ولا تثق بالآخرين، وتفضل الابتعاد عنهم، متلذذة بوحدتها، تنظر إلى العالم من ثقب في الباب. وشخصية بهذه الصفات تستدعي إلى الذهن شخصية اللامنتمي، وتذكرنا بـ"ميرسول" بطل رواية "الغريب" لألبير كامو،

مع التنويه إلى الاختلاف بينهما في الدافع إلى العزلة، والنهاية. فميرسول يولد وفي داخله رفض العالم وكره الآخرين، أما بطل قصص غسان ونوس،فإن ماضيه يكشف عن أنه كان على وفاق مع المجتمع ومع العالم والآخرين، والدافع إلى عزلته هو أن الآخرين هم الذين قطعوا صلتهم به،وابتعدوا عنه، وكانوا حجر عثرة في طريق تقدمه: "أفكر في الآخرين الذين يشبهونني، أشفق، وأحاول تفهم ما يقومون به، حتى لو سخروا مني، ابتعدوا عني، فأنا لا أطيق نفسي، من المؤكد أن هذا يظهر علي انقباضاً واكتئاباً وقلقاً، وتصرفات لا منطقية ربما!" ص٤٣.

في قصة "العتبة" نرى بطل القصة في حالة انتظار، كما هي حاله دائماً، فقد تسمرت قدماه فوق العتبة يريد اجتيازها، تعبيراً عن رفضه المكوث في حالة ثابتة، ورغبة منه في السير إلى الأمام، في الوقت الذي توقف فيه الآخرون عن المشي إلى الأمام: "لم أكن قادراً على النكوص، أو المكوث في بوتقة كالقبر المنذور". ص١١.

* أكاديمي، باحث، أستاذ في جامعة حلب.

إن بطل قصة "العتبة" يغرّد خارج السرب، ويمشي عكس التيار، يتحدى زمانه، والظروف والمرحلة، ويود تحقيق ذاته، ولكنه يعجز عن الاجتياز، ويبقى عند حالة الانتظار: "الجميع ينظرون، ينتظرون، يترقبون... وأنا أنقل قدمي فوق العتبة التي تتعارض لتصبح مسافة قصوى، قد أحتاج إلى وقت أكبر وعمر آخر أو أعمار لعبورها". ص١٤

وفي قصة "قمر" نرى بطل القصة يستمتع بحريته، ويتلذذ بالوحدة، فزوجته وأولاده غائبون. وهو وحيد في البيت، كما هو القمر وحيد في السماء، وهو مختلف عن الآخرين، وهذا ما يجعله يشعر بالتميز، والاعتداد بالنفس، ولكن ينتهي إلى النكوص، ويبقى في حالة انتظار: "تشعر كأن دبيباً شائكاً في أطرافك، يمتد إلى جسدك، رعشات تبدأ فعلها. تهم بالنزول عن السطح، تتعثر قدماك، تحاول أن تصوت، تخرج تمتمات تكاد لا تفهمها، ولا تعرف من أي الفتحات خرجت أو أي المسامات نفثتها"! ص٢٢.

وفي قصة "في الضفة الأخرى" التي اختارها الكاتب عنواناً لمجموعته القصصية يضع ونوس بطل قصته على ضفة، والآخرين على الضفة الأخرى، فقد انقطعت أواصر اللقاء بين البطل والآخرين الذين فقدوا، بحسب زعم بطل القصة، الاتجاه الصحيح، وضلوا الطريق، فها هم يهللون لفوز **أبي رماح** في الانتخابات، **وأبو رماح** يضللهم، يستغلهم، يهيمن عليهم، وهم راضون. أما البطل فهو أشبه بنبي مهزوم، يتركهم ويرحل، يذهب إلى الضفة الأخرى، ولا يفعل شيئاً من أجلهم. فهل يعود إليهم، هل يغادرهم إلى الأبد؟ هو نفسه لا يعرف: "الآن... لا أستطيع التفكير أكثر، لا أقدر على الصبر أكثر، لا أعرف معنى أن أكون بينهم من جديد، ويكونون المخلصين، وأنا الضحية التي ستعيش ما تبقى ممتنة لهم... هم الذين ظلوا طوال ما مضى، غير آبهين بكل النصال التي انغرست في مسامي.." ص٣٠.

في قصة "الدليل" لا تختلف حال بطل القصة عن سابقاتها، فهو متبرم من الناس، يعبر عن ضيقه بهم، ولكنه لا يقوم بأي فعل، هو يتكلم فقط، وحواره مع ذاته "مونولوج"، وينتهي إلى التساؤل: لماذا لا أبقى في ركني المظلم أطول فترة ممكنة؟" ص ٣٨.

وفي قصة "طنين" يكثر البطل من الشكوى من الآخرين، يرغب بالابتعاد عنهم، ولكنه لا يستطيع: "لا تستطيع الاختلاء بنفسك، حتى إن ابتعدت عن الكائنات، فالأصوات تلاحقك، تحاصرك، وما في البال يزداد غموضاً". ص٤٠.

كما يكثر بطل القصة من التساؤلات ص ٤٣ التي لا تحاصر البطل في هذه القصة فحسب، بل نجدها في معظم قصص المجموعة. وينتهي إلى العزلة والوحدة.

في قصة "مثلثات" يعيش بطل القصة أسير تهيؤاته وأوهامه، مستمتعاً بعزلته ووحدته: "لم أعد أستطيع الحكم، ولست أدري إلى متى أستطيع الانكفاء وإغماض عيني، تاركاً للتهيؤات والألوان والخطوط والأشكال أن تتخيل وتتوهم ما يمكن أن يرسم ويتداخل ويمتع من مثلثات". ص٥٢

وشخصية قلقة وحائرة، مترددة ومعزولة، ووحيدة وضائعة لا يمكن أن تنام، هذه حال بطل قصة "النوم سلطان"، وعندما تتحطم أعصابه، وتتلاشى قدراته، وينفد صبره، يخاطب ضميره، داخله، ظله، صداه: "هل تتوق إلى نومة أبدية؟ وتسعى إليها بنفسك. وتبحث عن الطريق الأسلم، وهل تجد حينئذ من يدفنك؟ حتى السمك قد يعف عنك، قبل أن يلقيك البحر إلى الشاطئ!

ليكن ذلك، ما الذي يضير بعد كل هذا؟ لماذا لا تترك نفثات جثتك تتوزع الجهات، وتنام برضا وأمان لمرة واحدة وأخيرة"!. ص٥٩

في قصة "خروج" يهرب بطل القصة من الآخرين، يدخل ثقباً، وينظر منه إلى الآخرين، يرصد تحركاتهم، ويكتشف أسرارهم. وفجأة يريد الخروج من الثقب الذي حبس نفسه فيه: "الآن سأخرج من هذا الثقب. حاولت ذلك سابقاً، لم أوفق، أو لم أكن جدياً. لكنني الآن مصر على ذلك. فليس من المقبول أن ترتهن حياتي كلها ومصيري لهذا الفراغ الذي يضيق، وليس معقولاً أن أبقى حبيس الأصداء والملامح المرصودة من كوة صغيرة مهما كبرت، وسجين الانفعالات التي تولد حيال ذلك، علي أن أشارك في ما يجري، أن يكون لي حضور ما فاعلية ما، أثر، رأي، فكرة..". ص٦٥، ولكنه خائف من الآخرين، يخشى أسئلتهم وملاحظاتهم.

تختلف قصص "السر" و"العودة" و"في الرقدة الحلوة" و"في الطريق إليها" عن سابقاتها، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نجد ملامح البطل السابق فيها، ونطلع على جانب من حياته، وتتكشف لنا ملامح من شخصيته، وأعماقه وأفكاره. إن البطل في هذه القصص تتكشف أفكاره ونفسيته من خلال علاقته بالمرأة.

ففي قصة "السر" يعلن أنه: "بالإمكان البدء من جديد"، ولكنه يصطدم بعذاب من نوع آخر، هو عذاب الداخل، فإذا كان مصدر عذابات البطل في القصص الأولى هو الخارج، هو الآخرين، الناس الذين قطعوا علاقتهم به، وأقاموا الأسوار بينهم وبينه، فإن عذابه هنا هو ما في داخل رأسه من أفكار، وما في داخله من أحاسيس.

في قصة "السر" يؤمن بطل القصة أن "امرأة واحدة لا تكفي" ص٧٣، إنه موزع بين امرأتين، أو لنقل: إنه ضائع بينهما، لذلك يغادر الأولى إلى الثانية، ثم يغادر الثانية إلى الأولى التي يشك في حبها له، وبأن لها علاقة بغيره.

في هذه المرة يعرف بطل القصة ما يريد: "لكنني أقول: لست زير نساء أو بياع هوى أو مشترياً. ولست سوى كائن لم يحلم بكائن آخر... يستحق أن يوضع السر لديه، ليس في قيعانه العميقة، أو في ذرى غرته المشرعة، بل في أنفاسه ونبضاته!". ص٧٦، إنه يريد امرأة ينسجم وإياها، ولأنه لا يجد فهو حائر ومتردد: "لم لا تفتحين الباب الذي لم أطرقه إلى الآن؟ ولست متأكداً من وجودك في الداخل، هل هذا موئلك، أم هذه دارها؟ لم أطرق الباب بعد، وقد لا أفعل!". ص٧٧

في قصة "العودة" يسرد الكاتب المسكوت عنه في قصة "السر" فظلال شخصية الرجل الغريم الذي يظن البطل أن زوجته تخفيه في داخلها هو موضوع السرد في قصة "العودة" التي تسرد عودة الغريم بعد انقطاع طويل، كما تسرد تقطع علاقة البطل بزوجته التي قبلت الزواج به بعدما يئست من عودة الغريم الذي أحبته وانتظرته طويلاً، ما جعل البطل يعيش حالة من العذاب والشك والقلق والاضطراب والتوتر. ص٨٥.

في قصة "في الرقدة الحلوة" يتابع الكاتب رصد تطورات العلاقة بين رجلين هما البطل والغريم والمرأة، زوجة البطل وعشيقة الثاني. في هذه القصة تموت الزوجة فيصر الزوج بطل القصة على دفنها في فناء الدار، لتظل له وللأولاد. وبعد الدفن، وفي الليل يرى بطل القصة كائناً متكوماً فوق القبر، فيظنه حيواناً مفترساً، أو جنياً، وتذهب به ظنونه إلى أنه ربما كان الرجل الذي أحبها في غابر الأيام. إن بطل قصة "في الرقدة الحلوة" يقع فريسة للشك والوهم وعدم اليقين، لا في هذه القصة فحسب، بل في قصص المجموعة جميعها، وهذا هو مصدر شقائه وعذابه.

في القصة الأخيرة وهي قصة "في الطريق إليها" لا تتغير شخصية البطل فهو وحيد ومعزول ومتفرد، يسبح عكس التيار، كل من حوله تغير إلا هو، ومشكلته تكمن في أنه يشك في كل شيء، ويطلق العنان لتوهماته التي لا حدود لها.

يضع الكاتب بطل قصته في مواجهة مع ذاته، مستخدماً الحوار الخارجي "الديالوج" من دون أن يصرح بالمتحاور الآخر، وكأنه ذات الشخصية نفسها:

ـ دعني وشأني. أتيت إلى هنا لأهرب منهم ومنك.

ـ ولكن أين تهرب من نفسك؟ أم تظن أنه هنا، أو أنها تنتظر؟ ص١٠٣

إن بطل القصة ينكر ويتهرب، لا يريد الاعتراف، ولكن الآخر، ظله، ضميره يواجهه، ويكشف ما يخفيه من دوافع حقيقية، وأمام هذا الضغط وعذاب الضمير يعترف بالذنب: "اتركني في همي، في ضلالي. هدايتي. اتركني أرجوك. أريد أن أحاسب نفسي، لأنني قصرت في مشروعهما، لم ألح كما يجب. كان يمكن أن يلتقيا من جديد. أنا السبب في ما آلا إليه. أنا السبب!". ص١٠٥

إن **غسان كامل ونوس**، قاص بارع في سرد الصمت، فهو يقدم لنا في قصصه شخصية بطل فقد الثقة بالآخرين، فنكص إلى الداخل حيث الشك والتهيؤات، والأسئلة الكثيرة، والأفكار التي تحولت إلى طنين، والتهيؤات التي جاءت على شكل مثلثات لا حدود لها.

إن قصص المجموعة كلها أشبه بمحكمة، لا يوجد فيها إلا البطل الذي يدلي باعترافاته مستخدماً ضمير المتكلم، وعندما يصمت، أو لا يريد أن يتكلم، أو ينسى يتولى ضمير المخاطب مهمة الكشف عن دخيلته، ويفضح ادعاءته وكذبه: "إذن. كان لديها أمل، ما يزال، أن يعود فتلتقيه. فكرت في ذلك، من دون أن تفكر في إمكانية أن يكون كلامها يتجه في صالح نجاحاتك. فهي ليست أنانية، تستطيع أن تؤكد في ذلك نادماً ربما، وأنت تراجع ما يمكن أن يدور بينكما من حوار صريح، لو كانت الحال مختلفة. صحيح أنك نجحت أيضاً بعد جهد في مهنتك، ربما صار لك اسم ورصيد، بصرف النظر عن الطريقة والثمن، لكن ذلك كله لم يكن كافياً لإسعادها، أو إحساسك بذلك.

لم تصل إلى قناعة بأي اتجاه، لكنك وقعت في الطمي الذي يزيد في إغراقك، كلما حاولت التحرك". ص٩٠، ٩١

إذا عدنا إلى المقارنة فنحن نستطيع أن نضع بطل رواية "الغريب" وبطل قصص **غسان ونوس** في سلة واحدة، فكلاهما فقد الثقة بالآخرين، وكلاهما يشعر بالتميز، ولكن الأول يختلف عن الثاني في أنه يسير بملء إرادته إلى المقصلة، في حين أن الثاني، عندما يصل إلى مرحلة الخطر، يصرخ بملء صوته: النجدة.. النجدة.

□□

امرأتان في مملكة مهجورة
(الشاعرة غادا فؤاد السمان في مجموعتها "كل الأعالي ظلي")

زهير غانم *

١

الشاعرة غادا فؤاد السمان في مجموعتها الرابعة. تعود إلى صخبها ومشاكساتها اللغوية التعبيرية، والمعنوية في خطابها الشعري الذاتي والموضوعي، وهي في عنف الخطاب. لأن الأنا تتجلى خلال القصائد. حتى وهي تكتب عن أمها، أو تكتب عن ابنها، وهي تتماهى مع مدينتين. في وعي شقي، لا يعرف متكأه أو مستنده. سواء في دمشق، ومعها بردى، أو في بيروت المدينة الموقوفة المعلقة، وخصوصياتها، وخصوماتها، حيث ما ينظم قصائد الشاعرة، الوحدة والوحشة، وشيء من الكوابيس والأحلام، وبرنامج حب ناقص. ومحكوم بالقسوة. لأن لا صوت في قصائدها يعلو صوتها، وهي تستعرض كما شهرزاد، أحوالاً ومقامات ومقابسات، تكهرب فيها القصيدة التي ربما تتماهى معها، لأنها أنثى مثلها، كذلك تتماهى بعض الشيء مع شعر الهايكو، لكن ليس في الطبيعة. بل في طبيعة النفس والحب والحنين. وكان خطابها الشعري دعوة للحوار مع الآخر. وللتواصل، لكن ليس للعلاقة والعشق، فهي من المؤكد لا تحب ولادة بنت المستكفي.التي تقول:

أنا والله أصلح للمعالي، وأمشي مشيتي وأتيه تيها أمكّن عاشقي من لثم خدي، وأعطي قبلتي من يشتهيها. ربما هي في البيت الأول، لكنها ليست في الثاني، فهي كتومة في الحب. أو أنها لا تصلح له. لا أدري، ربما تجربتها الاجتماعية القاسية. تحيلها إلى الوحدة والوحشة. إلى الصمت والغياب. رغم أنها من جانب التقدم، والحداثة، وحتى التفكير المتنور، لكن حساباتها عسيرة ولا يمكن أن ينجو أحد من قلمها. خاصة في كتابها الشهير "إسرائيليات بأقلام عربية".

لكنها في مجموعتها هذه منذ العنوان "كل الأعالي ظلي" الذي نضطر للتعليق عليه. حسب المثل، "المكتوب يعرف من عنوانه". ثم الإهداء. ذكرى، هند أميرتان في مملكتي المهجورة، فهي تعترف أن لها مملكة. لكنها مهجورة، إذن هي ملكة

---

* شاعر وفنان تشكيلي وناقد سوري، أقام في لبنان وتوفي بتاريخ ٢٠١٠/١٢/٣١. وهذه المساهمة واحدة من آخر إنتاجه.

اللاأحد. غير أنّ هذا يتغير حين تحاول التخفيف من وقع العنوان والإهداء في نوع من التقديم الشعري. في بداية، وتوقها للبوح، ثم في همسة. التي لها وللشعراء، حيث ليست هي المدينة، ولا أطلالها، لكنها تمطر نزفاً بعد أن تكون قد حددت مكانها وشيئاً مهماً من هويتها، دمشقية، والمشكلة عند الشاعرة هي عدم التكيّف، كي لا أقول التمرّد. لأنها في قلقها ووجعها الأقوى والأعظم وأحزانها المستدامة. كما في التنمية المستدامة. إنها متبلرة، متجوهرة، متلألئة، مذهبة ومالمسة، في بعض قصائدها وبرقياتها، وفي بعضها الآخر تتناثر، وتتكاثر، وتتكاسر أيضاً، كالزجاج بسبب الزلزلة والبركنة اللتين تغليان في داخلها. إنها تحاول كهربة ومغنطة القصيدة، ببعض سوريالية نادرة ومدهشة. وهي تقع في مزالق قصيدة النثر. أي تقع في السرد، والجملة العادية، التي تشبه الفعل والفاعل والمفعول. رغم أنها تعتمد إيقاع الكلام. ووقعه الضاري، بسبب غضبها الساطع، لا أدري على نفسها ومصيرها، وأقدارها، وتحولاتها وانزياحاتها، أو مع أحلامها المكسورة. وتراكم كوابيسها وأوجاعها كامرأة، يحاصرها العالم في حريتها وإنسانيتها، فيحرم رغباتها. وحبها، بل يحظر حياتها الطبيعية، وهكذا في مكان ما من قصائدها تتراكم خساراتها، وتصدر عن هذه الخسارات بعنف شعري تسوقه للآخر غير عابئة برأيه. أو أوضاعه، أو استجابته، أو عدمها..!

٢

إن الشاعرة غادا فؤاد السمان. في ذروة إشكالياتها الشعرية والنثرية عبر مجموعتها "كل الأعالي ظلي" بسبب نرجسية تصير عمياء في التعبير، وهي تذهب إلى الضمير نا، أي أنا، وأنتَ، وخاصة أنا، ولو قلنا لها اجمعي أنا لما قالت نحن، بل لقالت، أنانات، جمع مؤنث سالم حتى لو كان الضمير مذكراً هنا يلتبس نصها الشعري. ولا تلتبس نصوصها النثرية، في غضبها الساطع، وفي صراحتها وصرامتها، وبحثها عن الحقيقة، وهي مستوحدة مستوحشة، وليست وحشية، بل هي امرأة، تبوح وتهمس، وتذهب في الحنين. ولديها ترجيع وهديل وزجل الحمام الأبيض. لكنها ولأمر ما وضغينة شعرية على الشعراء. وضغينة أنثوية على الرجال تقع في محظور المازوشية في تعذيب نفسها، والسادية في تعذيب الآخر. لكنها حتى لو أصيبت وتحطمت، لكنها لا تنهزم أبداً على الطريقة الوجودية، لكنها وهي الوسيمة، والجميلة تقع ذلك بمخالب نمرة، فخطابها العشقي فوقي. وليس واقعياً، ولا موزوناً ولا متوازياً، لأنها تستعيره من الرجل الذي يقع عبر هذا الجانب، في فضاء الفحولة، التي نقدها عند الشعراء عبد الله الغذامي عند نزار قباني وأدونيس وغيرهم، فهي لا تصلح في هذا الخطاب نداً لنزار قباني، نداً أنثوياً وشعرياً، فهي لا تتقاطع مع رؤية نزار، ولا تكتب في النوع والأسلوب، كما فعلت سعاد الصباح مثلاً.

قلت أن خطابها الشعري عنفي، حتى في الابتهال وخطاب ربها أي الله الذي تحاول الاستعانة به على كوارثها وحروبها السرية، واشتجاراتها مع الآخر، والعالم، الذي لا يفهمها، والحق يقال، لا أحد يفهم أحداً بالقوة والعنف، لأن الحرب تحدث عند انعدام الحوار السياسي، وكذلك في الحب، لا أحد يرغم أحداً، ولا أحد ينطر أحداً، إن العلاقة الإنسانية تقوم على الثقة والتفاهم، لا على القسر والعنف، وأنا أقرأ بعض قصائد وبرقيات الشعر عند الشاعرة قراءة تأويلية، ربما لمعرفتي التاريخية بها. وعملي معها في جريدة الديار، وأعرف تشاوفاتها وترفعها حتى في الكتابة الصحافية الشخصية خاصة. التي كانت تتكاتبها وتتقارؤها آنذاك، والغريب أنها تعود إلى مجموعة شعرية بعد أربعة عشر عاماً على مجموعتها الثالثة عام ١٩٩٥ "بعض التفاصيل" ولا أدري لماذا أغمدت ومحت التفاصيل في مجموعتها هذه، حيث قماشتها ليست من القيشاني الدمشقي، بدل الزخارف والجماليات والاستعارات والمجاز. وقفت عند التشابيه، مع أن الجماليات والبلاغات والزخارف تعوض موسيقى قصيدة النثر، التي تحمل نقيضها في داخلها، بسبب قصيدة ونثر، كيف يجتمعان إن لم يكونا استعارة غربية، لأنه في التراث العربي هناك كتاب الصناعتين، للإمام العسكري. وفيه الشعر والنثر، كصناعة كتابة عند العرب، وأضاف طه حسين عليه "أن كلام العرب شعر ونثر، وقرآن، وقصائدها وتعابيرها خروج عن ذلك، إلا أن ما يميز قصيدة النثر لديها هو ذلك التوتر والكثافة في اللغة، والإيقاعات الحديثة، من جاز وبلوز وراب. أي موسيقى حديثة صاخبة وغاضبة، بذاكرة موسيقى فرقة البيتلز. هكذا تحاول تلخيص قصيدة نثر حديثة، لكن دون التفاصيل واليوميات التي تملأ نصوص غيرها بجانبها. فهي لا تهتم بذلك، بل تحفز في دخيلتها، بحثاً عن مجاورات وتشققات النفس وتصدعات الروح. وحتى ارتعادات الجسد وارتعاشاته، حتى تتحول إلى نوع من الألغام في الشعر. وشيء من الأثيرية والأعالي وتوتر الرغبة الحبيس. والجسد المدفون في محظور الكلام واللغة. لأنها وهي تشير إلى البوح، لا تبوح كثيراً، بل تطاعن العالم، وتطاعن الروح الجانحة الجامحة. وكأنها تطاعن فوارس الدهر كما فعل المتنبي. وهي التي تصيغ خطاباً شعرياً في دمشق وغموضاتها وبردى واليأس والانهزام، والجراح النازفة، كذلك تصيغ، خطاباً في بيروت، كذلك في مدينة منكوبة.

وهي تتماهى في المدينتين في الخصوبة والعقم وفي الرؤيا الكارثية الجحيمية، وفي بعض شبهات الرؤى الفردوسية. حيث تترجح بينهما، حتى لو كانت تنشد الحياة..!

٣

هي تتحدث عن الموت القليل، لكنها توغل في الكثير الكثير، على طريقة الرمز ليس من مات فاستراح بميت، إنما الميت ميت الأحياء. لكن وكأنها تتنادر وتتنافد الموت، وتتلمسه، على أساس التسليم، بأنه ما أن يلد الإنسان حتى يصبح ناضجاً للموت، وأن الحياة عرض متواصل للموت، وكأن الموت يقلقها من جانب، أن عزاء الموت ونسيانه، يصير عبر الحب. الذي هو أقوى قناع يخفي الموت، ولأنها، وكأنها خالية منه، فهي معرضة، وعارية واستعرائية أمام الموت. إلا إذا كانت مثلنا تعاني أزمة منتصف العمر، أو أخره فيما يسمى التمديد، وتعيش على قانون الوجودية، نولد بدون سبب، نعيش بدافع الخوف، نموت بالمصادفة. وهي تقول قبل الموت يبدأ الصدق، لأننا نحن الشعراء خاصة، نصدق موتنا بامتياز، ونستحضره في نصوصنا، وحتى في نصوص الحب، حيث نموت حباً. وهي غاداً في خفاء قصائدها، لا تموت حباً، بل تقتل حبيبها، لكنها ترتضي الموت القليل منه. إنها تعرف أن الرجل جزء من المرأة، لذلك المرأة أقوى، وهي التي تميت الرجل، فما من رجل يموت، إذا لم يكن وراءه امرأة. حتى لو قال أراغون، المرأة مستقبل الرجل، فهو محق في ذلك بسبب حبه الكبير الواقعي والشعري لإلزا. طبعاً العشاق العرب، كانت حبيباتهم مستقبلهم وأعمارهم، من قيس ليلى، وجميل بثينة، وكثير عزة، وعروة عفراء وابن زريق هند. وهؤلاء شعراء ماتوا دون حبهم، لكنهم عاشوا بشعرهم في هذا الحب، وعاش أيضاً عمر بن أبي ربيعة، ونزار قباني، وغيرهم.

لا أريد شرح شعر غادا، ولا الاستغراق في تفاصيله، حاولت الوقوع على دلالات فيه، وقرائن، وأبعاد، في الأسلوب، والذات الشعرية المتوثبة الجياشة التي تعتكس العالم، من البورتريهات لأمها وابنها نام الصغير، ولمدينتيها، والأهم البورتريه الكبير في مرايا قصائدها جميعاً لنفسها بينما لا نستطيع معرفة بورتريه الرجل ـ الحبيب؟ المقابل ولا حتى الشاعر، إذ لديها سوء فهم في ذلك، وسوء حب. كما قال الشاعر سوء الفهم هو السفاك، والبحر له سورات، سمك يتعشى سمكاً، فبماذا يتعشى السماك؟

وهي هنا تضع نفسها مكان السماك، ولو كان الموت كما تصف هي موت قليل كنت أوصيت على موتي بقياس أكبر. في الحب المميت الدابق الحلو كالعسل، وكما يموت الدبور الأحمر، حين يأكل العسل بخرطومه، يحلو جسمه ويتوحد مع العسل فيغطس فيه ويموت. إن موت الحب هكذا، ويعرف الشعر تمام المعرفة الموت حباً وهي تتكتم ذلك ولا تعلنه، على طريقة، ولكن مثلها لا يذاع له سر. وأنا حين تحافرت قصائدها، وتتبعت آثار كعوبها فيها، وكعوب قلبها ومشاعرها، وحين شممت روائح عطورها، رأيتني اهتديت إلى بعض أسرار عشقها للكتابة وكأنها لا تحب الحب في الشعر. بل تحبه في الحياة، أو التفسير الآخر وهو الشعر والفن تصعيد لرغبات الحياة. غير المشبعة، وغير الملباة، ولا أدري في أي جانب هي، وإذا كان الحب في الأعالي، فهي في سمو الحب، وفي مساورته، ومساررته معاً، ولم يكن عليّ الإفصاح، ولا افتضاح هذا الجانب إلى هذا الحد. لأنني سألتها حين قدمت لي مجموعتها، هل هي في شعر الحب، فقالت قليلاً، كالموت القليل الذي هو الحب. وهي لا تخصص الحب، بل تبثه هنا وهناك وتنطوي عليه، وتتجون وتتجوى فيه، وتحاذره، وتسمح بنفاذه القليل في التعبير، كما رغبت في الموت القليل..!

لغادا في قصائدها رائحة الياسمين الدمشقي، وزهور عطر الليل والليلك، رغم أنها ذكرت الياسمين بنجومه البيضاء، وروائحه، إلا أنها أنقصت أو تفاقرت بالتعبير عنه، في تغامزه، وغزارة نجومه وروائحه وعطوره. وأنا تلهفت أن تكثر من ذلك لأن اسم أمي ياسمين، على أية حال أسامحها على ذلك، فهي في قصائدها، تنضح، وتتناضح عطور الياسمين والكثير من العطور. وهي تتماوج هفهافة شفافة عبر القصائد، كرايات ذاهبة للحرب، ولا حرب في أي مكان، رغم حديثها عنها، إنها حرب اللاأحد الذي لا تجده، وتجعله أحداً، وثنائياً وثلاثياً، وجماعة، كي تتخفف من غلواء النرجس الجميل في الواقع، وكي تقع وقعة شعرية سوداء في الحب، كي يتفتح أكثر فأكثر، نرجسها ونرجسيتها في الشعر. وغيره..!

* **كل الأعالي ظلي** ـ شعر ٢٠٠٩
* **غادا فؤاد السمان**.
* منشورات فضاءات ـ عمان ـ الأردن.
* ١٤٦ صفحة ـ قطع وسط .

تفاحة الغياب

(رمزية المرأة في مجموعة /مرثيّة الغبار/ لشوقي بزيع)

د. فاروق إبراهيم مغربي *

ليس بمستغرب أن تحتلّ المرأة حيّزاً مهماً من شعر الشاعر؛ أي شاعر، بل المستغرب ألا تحتل مثل هذه المكانة، لأنها كانت على الدوام ملهمته، سواء على الصعيد التقليدي، أماً وأختاً وحبيبة وزوجة، أم على الصعيد غير التقليدي، عبر استعمالها كرمز مطلق يفيض بما تفيض به نفس الشاعر من حب أو بغض، ليونة وقسوة، وفاء وخيانة، إيثار وأنانية ... إلخ.

والشاعر اللبناني شوقي بزيع واحد من الشعراء الذين شكّلت المرأة لديهم محوراً رئيساً في كل ما كتب بدءاً من "عناوين سريعة لوطن مقتول"، (ط١، ١٩٧٨) وانتهاء بـ "فراديس الوحشة"، (ط١، ١٩٩٩). أستثني فقط عمله المعنون بجبل الباروك. والواقع أن هذا الشاعر يصل في علاقته مع المرأة حدّ التناقض؛ فهو الرؤوف بها والنصير لها والممتن لكل ما تقدمه له، وهو ديك الجن والسياف الشرقي الذي يمثل الذكورة المطلقة أمام نقيضها الأنوثة المطلقة.

وفي هذه القراءة آثرت أن أقف على قصائد ثلاث من مجموعته المعنونة بـ "مرثية الغبار"(١) هي: ***تجليات المرأة، تفاحة الغياب، المسيني***. وقد آثرت أن أعطيها اسم: "ثلاثية المرأة"، لأن هذه القصائد الثلاث تعكس لنا مساحة كبيرة للمرأة كما يراها الشاعر، أو لنقل: كما يحلو له أن يراها. أتت هذه القصائد متتابعة، الأولى من الصفحة الثالثة والستين إلى الصفحة الثالثة والسبعين، الثانية من الصفحة الرابعة والسبعين إلى الصفحة الرابعة والثمانين، والقصيدة الثالثة من الصفحة الخامسة والثمانين إلى الصفحة السابعة والتسعين.

تضمّ القصيدة الأولى داخلها خمس حركات هي:

المرأة ـ المرآة.

المرأة ـ القصيدة.

المرأة ـ العنقاء.

المرأة ـ الأفعى.

المرأة ـ النهر.

تتلوّن المرأة في هذه القصيدة بشكل يتقاطع مع نفسيّة الشاعر؛ فالمرأة في الحركة الأولى لا تحمل صفات النساء النوعية، إنها: **تشبه ما لا تشبه المرأة في العادة(٢)**. وكذلك هي الحال بالنسبة إلى المرآة التي لا تعكس للناظر أموراً محسوسة أو مرئيّة، إن المرأة / المرآة هنا تعكس للقارئ "جوانيّات" يرى بوساطتها كنه نفسه، وروحه، والعالم؛ ذلك أنه:

* أكاديمي باحث من سورية.

يتجلى دمها العاصف في أسمائه الحسنى
ويدنو قاب قوسين من الروح .. ويد
حين تمتد تدور الأرض
في راحتها الحبلى
ويجري ماؤها الجنسي
من آدم حتى دودة الأصلاب
أو من ألف الحضرة
حتى النقطة البيضاء
في ياء الجسد.(٣)

إن المرأة هنا عكست هشاشة نفوسنا أمام جبروتها المتجدد، فالشاعر جعل من المرأة في هذا المقطع الشعري أحجية يصعب القبض على معناها، الذي يدخلنا عالم الحيرة الصوفية:

امرأة تدخل في المرأة
كيما نمّحي في بحرها جزراً ومد
ثمّ نمضي .. فإذا المرأة وهم امرأة
وإذا المرأة ليست بأحد(٤)

ينتهي المقطع ليتساءل القارئ: أليست هذه حقيقة كل امرأة عرفتها؟

المقطع الثاني هو المرأة القصيدة، ولو نظرنا إلى عتبة العنوان لرأينا الشاعر يخطو مع المرأة قدماً باتجاه الرمز، فالعنوان يوحي أن المرأة المتناولة هي فكرة، وهذه الفكرة نبيلة دون شك، ذلك أن الموروث الشفهي يطلق رمز الشعر، ورمز القصيدة على كل حالة فيها تألق وإبداع، ولكن الحديد ـ عن القصيدة هنا يستتبع الحديث عن الشاعر المتخبط الذي يعاني من ألق الحيرة،(٥) إن الشاعر ينتظر هنا:

أن تفضح النار التي أضرمها
عن ذهب المعنى،
لكي يبرأ من حمّى الحروف المهلكة
وحده .. يجعل من أحزانه طعما
ويرمي قلبه خبزاً أخيرا
ليصيد السمكة. (٦)

إن السمكة هنا هي المرأة المتجددة التي طال انتظاره لها، وهو يضرب على غير هدى إلى أن "يلمع فوق الصفحة البيضاء ياقوت ذراعيها" (ص ٦٦)، ولكنها كالعادة تأبى إلا أن تكون حالة زئبقية يصعب القبض عليها:

وكمن يصرخ في بئر يناديها
فلا يسمع إلا دمه مغروراً بالحبر
يعوي دون جدوى
من ثقوب الشبكة. (٧)

هذا هو المعنى الذي يصر عليه الشاعر، إن المرأة هي الكنز الذي يبحث عنه، ولكن عبثاً يحاول، إنها سراب يصعب القبض على فحواها، بل إنها، وعلى الرغم من كل المحاولات التي تبغي القبض عليها، تبدو مسيطرة على الأمور، وقد قلبت السحر على الساحر، لتتحول إلى صيادة بارعة، والرجل / الشاعر واقع في براثنها.

المقطع الثالث ومفتاحه العنوان (المرأة ــ العنقاء)، لا يفاجئ القارئ حيث إن الشاعر قد مهّد له عبر المقطعين الأول والثاني، وها هو ذا يعزز ما أثبته:

نساء لا يلدن سوى الخسارة
طازجات مثل أول قطفة للتين. (٨)

ونراه يؤكد هذا الرأي لمن يقول له: لسن كلهن سواء:

نساء هنّ واحدة وإن تتعدد الأسماء
نساء هن واحدة
ولكن كلما احترقت
تجدد نارها في روحه العذراء.(٩)

إن الشاعر كرر عبارة "نساء هن واحدة" ليؤكد على أن جميع النساء يمتلكن خاصية واحدة، وهو يدخل بنا مع المرأة إلى الأسطورة المعروفة ليحمّلها هذه المرة للمرأة بشكل جديد، والجدة ليست في معنى الأسطورة ولكن في إسنادها للمرأة؛ إن المرأة هنا تنبعث، من جديد، عند كل ولادة، ليبيّن أن هذه الخاصية متأصّلة في المرأة؛ إنها خاصية الإغواء التي تمتلكها، ولا تتنازل عنها:

وكلما احتكّت يداه بركبة امرأة تذوب. (١٠)

وهو بالتالي لن يستطيع أن "يبرّئ نصفه المفقود من تفاحة الآباء". (ص ــ ٦٨).

هل يفاجأ القارئ إذا وصل إلى المقطع الرابع وقرأ عنوان: (المرأة ــ الأفعى)؟ وما الذي تتميز به الأفعى عن غيرها من موجودات الكون؟ وهل تتطابق في دلالتها مع ما ينقله لنا الموروث الشفهي؟ كل هذه الأسئلة يصب جوابها في بوتقة واحدة هي أن الأفعى تتميز بالغدر. يمكننا أن نقدر أن الشاعر قد مرّ بحالة قاسية جعلته قاسياً مع المرأة إلى درجة كبيرة، وهذه القسوة رافقها تألق فني استطاع بوساطته أن يوصل ما أراده إلى القارئ. والشاعر لا يفتأ يعزف على الوتر الذي أشرنا إليه في البداية:

تقدّم
ليس من عشب أقل طراوة منها

ولا فجر أشد نقاوة من ثلج نهديها
ولا عسل أبرّ بوعده
من نحلة في ثغرها
ترعى(١١)

إن متن هذه الصور المتلاحقة يعني أن المرأة تقوم بدورها على أكمل وجه، إنها تغوي وتقدم المغريات، ولكن الطريدة / الرجل / سيجني مع العسل لسعة تنسيه ما حصّله من متع، ولعل القارئ يدرك أن أذى هذه اللسعة مضاعف مرات كونه انصب على الفم. إن شوقي بزيع في هذا المقطع يكشّر عن أنيابه للأنثى ساعياً إلى فضحها، ولكنه لا ينسي القارئ أبداً، أنه يذهب إليها بمحض إرادته:

كأن العمر صورة عاشق يذوي
وتحمله رياح الموت
نحو
المرأة
الأفعى. (١٢)

في المقطع الأخير (المرأة ـ النهر) يختتم الشاعر ما بدأه، وكان يمكن أن نستنتج من وجود كلمة النهر شيئا من معاني الاتساع، أو التدفق، أو الحنان. ولكن السياق الشعري يأبى علينا ذلك لأن بداية المقطع إنما هو رؤية صورتها في النهر، وهو يحاول، عبثاً، أن يتبعها:

يفتت نفسه ليصير آلافاً من العشاق
مذبوحين بالنصل الوحيد لشفرة الأنثى.(١٣)

ويبقى شبق الرجل، الذي يبدو أنه أهدر رجولته وراءها، هو المسؤول عن مأساته معها، وتبقى الأنثى عصيّة على المنال تنفلت منه كما ينفلت ماء النهر من بين أصابعه، إلا أنه يتساءل في النهاية:

هل يزوّج روحه للنهر؟
هل يمضي بها نحو المصب
أم يبقى وحيداً في مهب غيابها
كالقطرة البلهاء
منتظراً قدوم المرأة الأخرى؟(١٤)

هذه قراءة من قراءات عديدة يمكن أن تتوجه إلى هذا العمل الشعري الذي بدا فيه الشاعر مذبوحاً بنصل الأنثى، والأنثى فيه هي التي تسيطر سيطرة مطلقة على أجواء الرجل، وتستحوذ على قضيبيّته، وتحوّله إلى خصيٍّ عاجز لا حول له ولا قوة، ولكنني من مؤيّدي النظر إلى هذه القصيدة على أنها حالة عابرة لا تعكس حقيقة ما في داخل الشاعر تجاه الأنثى، وربّما سيتضح كنه هذا الكلام من خلال تناولنا للقصيدتين المتبقيتين، ولا ننسى أن هذه القصائد جميعاً وردت متعاقبة لا يفصل بينها فاصل.

القصيدة الثانية هي (تفاحة الغياب)، وعنوان هذه القصيدة يأخذنا مباشرة إلى دياجير قصة التفاحة، وإغواء حواء لآدم، ونزوله إلى الأرض بسببها، ويجعلنا نتساءل: هل المحور الموضوعاتي لهذه القصيدة يتطابق مع محور القصيدة السابقة؟ إن قراءة متأنية للقصيدة تنسف من الذهن الفكرة الأولى لتصير التفاحة هنا هي المرأة التي تخصّ الشاعر (حبيبة وزوجة)، وتتمخض اللغة عن شفافية كبيرة تتسامق مع المرأة بموجبها لتلامس الأسطورة:

وتعوي خلف ساعدها المشرّد
أذرع غرقى
وريح من ذئاب.(١٥)

أما صفات هذه المرأة فحّدث ولا حرج، لأن الشاعر يضمّنها، وفقاً للمنظور الأسطوري الذي أثبتناه، ما يجعلها *"تأتي من الشفق البعيد المضمّد بالحنين الصرف"* و *"بعيدة، حتى يكاد الثلج يهطل فوق سرّتها"*. وكما هو ملاحظ، فإن زخم الرموز واضح في كل صورة من صور هذه القصيدة، ورؤية الشاعر للمرأة في هذه القصيدة، تختلف عن رؤيته للمرأة في القصيدة السابقة، فالمرأة هنا أنثى اتخذت شكل مارد عملاق، ولذلك فهي كبيرة بقامتها، كبيرة بحزنها، كبيرة بغيابها:

هي نفسها
أنثى البدايات التي لا تنتهي
الأنثى الشبيهة
والوليدة من تخثر مريم
تبكي
على خشب العذاب
ورأيتني أعدو
وراء حفيفها النائي وضحكتها السراب. (١٦)

واضح أن الشاعر يعيش حالة فقدٍ مؤلم لامرأة عاش معها مدة جميلة، إنه يؤرخ لها شعرياً، فلا يتذكر سوى الخصال الخيّرة التي كانت تميّزها، المرأة هنا إلهة الخصب بالنسبة إلى الشاعر، ومعمارية هذا العمل الشعري كله تسير به إلى هذا النسق، وكما "عشتار" تخصب العالم بمرورها فيه، وتجدبه بابتعادها عنه، كذلك أنثى الشاعر؛ فقد جعلته مجدباً يعيش على ذكراها، ويتمنى أن تمر به كي يبرأ من أسقامه الجسدية والروحية:

أنا الموج الغريب وساحلي فوضاي
مسّيني لأبرأ من ذنوبي كلها
وتغمّدي مائي
بما أوتيت
من قصب الغياب.(١٧)

بعد ذلك تسير القصيدة متجهة نحو البوح والتذكر، لتلتهب بالعاطفية وحديث الذكريات، فيسرد الشاعر تجربته مع المرأة، ويتذكر أكثر التفاصيل دقة، فيغدو إنساناً ضعيفاً أمام جبروتها:

آه من جسدي القليل وكثرة امرأة
تصبُّ عليّ وردة روحها فتفيض عني
كي توزّع ما تبقى من أنوثتها على التفاح
قاطعة دمي بمقص رغبتها
ودافعة كآبتها إلى الأعلى
لتسقط مثل عاصمة على جسدي الخراب(١٨)

إن الشاعر يعيش حالة اغتراب وجودية تدخل طعم المرارة إلى عالمه باستمرار، ولذلك فإن تجربته الحسية مع المرأة تتحول إلى تجربة قلقة مضطربة، وتغدو لغة الشاعر المفعمة بالموسيقا، المتحدرة من تفعيلات البحر الكامل، أقرب إلى اللغة المأساوية المطعّمة بالأنين، والشاعر يظل قابضاً على ناصية لغته حيث إنها لم تنفلت من عقالها إلى الخطابية والمباشرة على الرغم من الانسيابية الواضحة في تدفق العبارات، وهذا ما يحمد للشاعر في كل أعماله، وليس في هذا العمل وحده:

جسدان متحدان في موت
ومغسولان بالنعناع
لا يتسلقان سوى ارتفاعات
مهدَّدة بصاعقة الفراق
ولا يضيئهما
سوى نجم الملامسة الذي يعلو
على قمم الحراب(١٩)

تأتي القصيدة الثالثة وفيها يظل الشاعر مصرّا على إدهاش المتلقي؛ فبعد أن بدأ الشاعر ظالماً متسلطاً ناقماً على المرأة في قصيدته الأولى، عدّل هذا الموقف في قصيدته الثانية، وصار يتذكر اللحظات السعيدة التي قضاها معها، ثم أتت القصيدة الثالثة "المسيني" فنصّبَتْ المرأة أميرة على الشاعر، ومنحتها من القدسية والحب، ما تضيق عنه كثير من قصائد الغزل، حتى ليمكن القول إن هذه القصيدة، في رأيي، من أجمل قصائد الغزل التي كتبت في الشعر الحديث؛ فالشاعر فيها إنسان مشغوف عزز حالته لغة عاطفية فيها الكثير من الرقي، وتبقى المشكلة كامنة في إمكانية اقتطاع مقطع من هذه القصيدة للاستشهاد على هذه اللغة؛ ذلك أن الوحدة العضوية أكثر ما تتجلى في هذه القصيدة، فالألفاظ تولد المعاني بحيث يصعب على المرء ابتسار مقطع من آخر، ومع هذا فلننظر إلى الشاعر يقول:

كلّ ما تلمسين
تحوّله راحتاك إلى ذهب وعصافير
والأرض تصبح أبسط من زهرة حين تضحكين
وإذ تخلدين إلى النوم
يبيضّ سربا حمام بطول ذراعيك
ثمّ يصيران للتو
نهرا من الياسمين
(..........)
البيوت التي لا تكونين فيها تضيق بجدرانها الموحشة
الثياب التي ترتدين سواها تئنّ من البرد
والكلمات التي لا تقولينها
تتجمّع مثل الأرامل حول ضريح اللغة
بأي أيد سوف أدفع هذا الحنين إلى الخلف حين تغيبين؟
(...........)
المسيني ليسترجع العمر ما فات من جسدي المر
أو ما تحجّر من قبلاتي على شفة الأزمنه
ينبغي أن تغيبي لكي تفضحي وحشتي
(...........)
ينبغي أن يضمّك شخص سواي
لكي تدركي كم أحبك
أن يتشرّد نهداك في وتر غير كفي
كي يخلع الناس أسمالهم فوق جسمي الفقير
وكي يرفعوني كذئب مريض
عن الأرصفة.(٢٠)

بعد هذا المقطع، الطويل نسبياً، نستطيع أن نستنتج رؤية الشاعر للمرأة من خلال ثلاثيته كلها؛ فهو في القصيدة الأولى يعكس تجربة بحث عن الأنثى / الحبيبة، وهو لا يلتقي بها، بل إن جميع تجاربه معها، على تنوعها، فيها الكثير من عدم الرضا، وهذا، من الناحية الاجتماعية، شيء معقول لأن الإنسان لا يستطيع أن يجد المرأة الحبيبة منذ اللحظة التي يبحث فيها عنها. أما القصيدة الثانية فقد اقترب الشاعر من مأربه فيها، وصارت المرأة أقرب إليه لأنها أعطته الحب والدفء والحنان، ولكن دورة الحياة شاءت أن يكون ***الغياب*** بطل الموقف. تأتي القصيدة الثالثة لتظهر أن الشاعر عثر على ضالته، ودخل الاستقرار إلى حياته، فانعكس على لغته التي اختلفت جذرياً عما سبق؛ إن المرأة هنا سكنت

الشاعر، وتسرّبت إلى جسمه وروحه، ولغته، حتى حق لنا القول: لقد وجد الشاعر الآن نصفه الثاني:

كأني أجرّ السنين إليك لكي تسكتي جوعها
أو كأن النساء اللواتي تعاقبن فوق سطوح دمي
لم يكنّ سوى حشرجات
تُحَصِّنُ هذا المهب الذي يدّعيك
لئلا تصبّ رياحي
بمجـــــــرى
سواه.(٢١)

هذا يؤدي طبيعياً إلى أن تمتلك المرأة هنا صفة القدسية:

ـ المسيني ليسترجع العمر ما فات من جسدي المر (ص ٨٨)
ـ المسيني لأرجع عشرين عاماً إلى الخلف (ص ٩٠)
ـ المسيني لكي لا أضل طريقي إلى البيت (ص ٩١)
ـ واتركي بين جسمي وبين الغياب
شفا قبلة
كي أؤجل موعد يأسي
إلـــى الليلـــة التاليـــه
(ص ٩٧)

إن الحبيبة الحقيقية هي التي ألهبت الشاعر، عاطفة وألفاظاً، وجعلت شعره ينسال عبر تموج عاطفي كبير، ولذلك فإن هذه الثلاثية يمكن أن تعدّ وصفاً لرحلة البحث عن الأنثى، فإن لم يلتق الشاعر هذه الأنثى في القصيدة الأولى، وإن ضاعت منه بحكم قاس من القدر في القصيدة الثانية، فإنه عثر عليها في قصيدته الثالثة، ولذلك أشير أن الحكم على الشاعر من القصيدة الأولى فيه جور كبير، الموقف الحقيقي تجلى في القصيدة الثانية، وتوّج في الأخيرة، ليغدو شوقي بزيع فيها الشاعر العاشق بامتياز.

الهوامش

١. دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٢. مرثية الغبار، ص ٦٣.
٣. المصدر نفسه، ص ٦٣ ـ ٦٤.
٤. المصدر نفسه، ص ٦٤.
٥. للمزيد من المعلومات عن هذا الموضوع انظر: في التناص الصوفي ـ تناصية الحيرة في أغاني مهيار الدمشقي، وفيق سليطين، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٤٨ وما بعدها.
٦. مرثية الغبار، ص ٦٥.
٧. المصدر نفسه، ص ٦٧.
٨. المصدر نفسه، ص ٦٩.
٩. المصدر نفسه، ص ٦٩.
١٠. المصدر نفسه، ص ٦٨.
١١. المصدر نفسه، ص ٧٠.
١٢. المصدر نفسه، ص ٧١.
١٣. المصدر نفسه، ص ٧٢.
١٤. المصدر نفسه، ص ٧٣.
١٥. المصدر نفسه، ص ٧٤.
١٦. المصدر نفسه، ص ٧٦.
١٧. المصدر نفسه، ص ٧٧.
١٨. المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٧٩.
١٩. المصدر نفسه، ص ٨٣ ـ ٨٤.
٢٠. المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٩.
٢١. المصدر نفسه، ص ٩٠.

□□

الجرح الأخضر يورق في القلب

(رزان أياسو بين شفافية التعبير والثورة على القيود)

عبد اللطيف الأرناؤوط *

تقدم الشاعرة السورية "رزان أياسو" محاولتها الشعرية الثانية بعنوان (امرأة فوق الوهم) وهي تضم ثمانية وأربعين نصاً شعرياً. في حلة أنيقة تزينها الرسوم الانطباعية المعبرة، والورق الصقيل والغلاف الأنيق، منطلقة من أن إخراج الديوان وتقديمه للقارئ بجمال وأناقة هما تعبير عن احترام الشاعرة لفنها ولقرائها.

وبفضول الناقد، وقع نظري على إحدى قصائدها بعنوان "النقد البناء" وفيه تسخر الشاعرة من الناقد الذي يدّعي أنه يقدم نقداً بناءً، بينما هو يكيل المديح الزائف مرضاة لأحد الشعراء، تقول:

إن النقد يوازي الإطراء
هل عرفتم لماذا نحن
في ركب الأغبياء
نمشي قدماً.. لكن نحو الوراء؟

*

وقد لمست في تشجيعها النقد السليم، نقطة إيجابية ثانية لها أضيفها إلى إخراج الديوان، تشجعني على أن أتجاوز المدح في دراسة مجموعتها الشعرية شكلاً ومضموناً، مستعيراً بعض ما برز من صراحتها وجرأتها وشفافيتها في نتاجها الإبداعي، آملاً أن يتسع صدرها له.

رزان أياسو.. شاعرة تنظم الشعر في فضاء من الحرية غير المقيدة، ورائدها الصراحة في التعبير، وتعرية الواقع بقسوة، وخاصة فيما يتعلق بموضوع الشعر المحبّب، وهو علاقة الرجل بالمرأة، تقدّمها في إطار رؤيتها الذاتية إنسانة وشاعرة، وقد تفاجئنا صراحتها، لأننا ألفنا أن نستر الحقائق بمجاملات نستر بها آلامنا وخوفنا من مجابهة الحقيقة، ونرضاها صيغة للقبول بالأمر الواقع والعيش المشترك الذي نحرص على استمراره، فنحن نداري إحباطنا بالهرب، وهي لا ترضى بمضمون هذه العلاقة، علاقة التستر على زيفها في مجتمع يتطلع إلى الحرية. وتحطيم القيود المفروضة على المرأة في إطار سلطوية الرجل واستبداده، واختلال التوازن بين ما منحه المجتمع من فرص وما قيّد المرأة من قيود.

* ناقد وباحث ومترجم عن الألبانية من سورية.

وقد تقترن هذه الحرية التي تناولت الشاعرة من خلالها مضامين المجموعة الشعرية بلون آخر من الحرية الفنية، تتعلق ببناء النص الشعري، فمن المعلوم أن الدراسات النقدية أقامت حدوداً بين الشعر والنثر، وحين طلع النقد الحديث بعد تحطيم هذه الحدود بأشكال من الإبداع الأدبي تتجاوز هذه الحدود بين هذين الفنين كقصيدة النثر التي اعترف بها بعض النقاد، لكنهم قيدوها بشروط منها: أن تقوم القصيدة على التكثيف الغني، وتتحرر من الإيقاع الخارجي. وبتلفع مغزاها بلون من الإبهام يسمح للقارئ بمشاركة الشاعر في البحث عن المغزى. كما اعترف النقاد بلون آخر من الشعر عرف بالتفعيلة يثور على رتابة القصيدة التقليدية ويتحرر من أوزان بحور الشعر بتقطيع الشطرة إلى فواصل شعرية متفاوتة الطول وتتنوع فيها القوافي وفق ترتيب معين، والمتصفح للديوان يجد أن الشاعرة "رزان" تجاوزت هذه التقسيمات والقيود، ومارست حريتها في كتابة لون من الشعر، لا يندرج في باب شعر التفعيلة ولا في قصيدة النثر، شعرها أقرب إلى أن يكون فواصل من الكلام النثري الواضح والمباشر، تنتهي بسجعات متناوبة وفق ترتيب اختارته.

إن الدارس قد يحترم حرية الشاعرة في اختيار هذه البنية التي لم نألفها، ويراها لوناً من النثر المسجوع، لأن ذائقته الأدبية التي صقلت بقراءة التراث الأدبي، تذكره وهو يقرأ نصوص الديوان الشعري بأنماط من النثر، لا يراها تمتّ إلى الشعر بصلة...:

اهدأ، وإلا فالكلام استحالة
ولا تُلق التهم هكذا
باستهتار وعجالة
أنا لم أزرع بذور الحب
في دنياك أو آماله
أحبّبتك على طريقتي
ولكلامي أكثر من دلالة
أنا لا أهوى شخصاً
إنما أحب الحب، مجرد حالة

*

ربما كان المبتدئون من هواة الشعر، يبدؤون بهذا النمط من السجع لجهلهم القواعد الفنية، أما أن تتبناه شاعرة لها ديوانان مطبوعان، فذلك يعني أنها اختارته منهجاً وأسلوباً شعرياً، وأخرجته من دائرة النثر المسجوع قاصدة، ولا بدّ للناقد أن يحترم خيارها بعد أن امّحت الحدود بين الشعر والنثر، لكن ذائقته التي اعتادت الفصل بين فنون الأدب لا تستسيغ هذا التحوّل، وللشاعرة أن تطلب منا أن نثور على الذائقة التي درجنا عليها، لكن تربيتنا الفنية ترفض هذا التحول، كما لا تتقبل هذه الذائقة الشرقية، تتناول اللحم المحلّى في بعض أطعمة المغاربة، لكنه يجدر الاعتراف بأن متابعة قراءة الديوان تكسر حدّة هذا النفور، فتبدو نصوصه المسجّعة أكثر قبولاً بعد متابعة عدد منها، وخاصة أن الشاعرة تضفي على بعض نصوصها أو شجة من المجاز والصور البيانية التي تقرب بيانها من الشعر، وتخرجه من دائرة النثر، وتضفي على كتابتها نفساً عاطفياً دافئاً:

إيقاع الضوء بعينيك
مثل سَفَر المرايا
موعد وخفايا
وبين عتمة الشعر
وأشواق الثغر
تولد الحكايا
وأنا عاشق في بحر الكحل
لا يدري للدرب نهاية

*

ما لنا وللنقد بموازينه ومعاييره التي أصبحت في مهبّ الريح أمام هذا الدفق المتحرر من التعبير؟ تلك الحرية التي بدت وكأنها تكتسح في طريقها كل العوائق والجليد الذي يحول دون مجرى نهر الإبداع المسرع بلهفة إلى مصبّه؟

*

لننتقل إلى مضمون شعر الشاعرة الذي يوحي به عنوان الديوان (امرأة فوق الوهم) فالشاعرة رزان تطمح أن تنمّي شخصية المرأة الشرقية المضطهدة والمستلبة الحقوق، وتكتسح برؤيتها كل لون من المسايرة أو الممالأة التي تستر عري الواقع، تريد للمرأة أن تخرج من عالم الوهم الذي تعيش فيه، وهو وهم يفلسف قيودها ويسوّغها، فتنزعها إلى حب الرجل والولد أمسى طعماً يقيمه المجتمع لاستلابها، وحرمها الحنان الذي تطمح إليه من المجتمع فلا غرابة أن يتحوّل حبها الغريزي هذا إلى لون من التصعيد يجعلها تتمسك بحب الشعر والفن وحنان الأم وعشق الوطن الذي لا زيف فيه، كما يتضح من إهداء الديوان:

صوت فيروز والعشق
وجه أمي ودمشق
أسر لا يرجى بعده العشق

*

وتتساءل في مقطوعة عنوانها (من أنا) عن هويتها الإنسانية فتعرّف نفسها أنها كتلة من الأمنيات وعطش أبدي موروث إلى الجمال والحب، تعبّر عنهما بشعرها:

كل حروف الطيف ترتاح
بين أوراقي هنا
فأزرع فيها بذور الحب
وقصائدي.. قصائد ملونة

*

بالشعر وحده الذي تلجأ إليه تشعر بإنسانيتها، وبرسالته النابضة تقيم عالماً يعوّض إحباطها وخيبات أملها من الواقع، من الارتداد إلى براءة الطفولة ونقائها:

أنا أتصنع الرصانة
على ورقي
وقلبي قلب طفل شغوف
أترقب زمن الحصاد
وموعد القطوف
ورجلاً يأتيني حاسماً
كحدّ السيف
أشمُّ منه إذا ما ضمني
ريح الأم العطوف

*

في حنينها إلى الرجل، وهو حنين غريزي لا تقدر على التحرر منه، تقيم الشاعرة حاجزاً بين الحب المفروض عليها بالفطرة والرجل الذي تحبّه، فتسعى إليه بدافع ما أوجدت الطبيعة فيها من ميل، وتعشقه مع ميلها إلى الحب، وليس حباً موجهاً لشخصه:

أنا لا أهوى شخصاً
إنما أحب الحب
مجرّد حالة

*

وتقودها التجارب المحبطة مع الرجل إلى إدانته وتعريته، فهو ليس أكثر من فراشة متنقلة بين الزهور، تمتص رحيقها ثم تنصرف عنها، وهو مداور أناني لا يهمه من الحب إلا نفسه، يتقرّب إلى المرأة، ولو كانت مرتبطة بسواه، ويجيز لنفسه أن ينوب عنها في إيهامها بأنها معذبة في علاقتها الزوجية، وأنه سينقذها بحبه من العذاب، فترفض مداورته المكشوفة:

من أنت حتى تقرر عني
كيف أرضى.. ومتى أثور؟
لست أسيرة زواجي "كما تظن"
ولا يضيرني زوج غيور
هذا الذي تسميه عشقاً
إنما أراه بهتاناً وزور
ما أنا بالتالي تنقض عهدها
إن عاهدت أو تجور
ينهاني عنك رب السماء
وقلب بين أضلاعي طهور

*

فالمرأة وطنها الحب، حبّها رجلها يقوم على الحب المتبادل والاحترام والصدق، وحبّها الولد عطاء يبدأ من طرف واحد ثم ينمو لدى جنينها مع الحليب، أحشاؤها التي تحمل الجنين وطن لهذا القادم، وغد واعد لها وله:

أتلمس آفاق آمالي
في فضاءات السنين
وأمعن النظر في مرآتي
فيشرق دفء الياسمين
وأعرف أني أملك الدنيا
ففي أحشائي
بنيت وطناً لجنين

*

عظيمة هي عاطفة الأمومة، لكن الرجل لا يُحسن فهمها أحياناً، بل قد يغار من هذا القادم المجهول الذي يسرق القلب الذي أحبّه، وينافسه على احتلاله في معركة هو فيها الخاسر، فليدرك أنه لا يوجد حب أعظم من حب الأم لولدها، وأنه يظل يحتل زاوية في قلب امرأته، لكن بمشاعر الأمل المشترك والرابطة التي توقد بينهما بهدف رعاية الطفل واستمرار الحياة على الأرض، ولا تريد الشاعرة لرجل أن يكون إمّعة ليس حاراً ولا بارداً، ولا تقبل أن يكون فاقد الذات والهوية:

أنت شخص بلا ملامح
ولا أي تضاريس
وفي منطق الرجولة
تفتقر إلى كل المقاييس
لو أن رجلاً معي بهذا الهوان

ربما قتلته

*

تريده الشاعرة أن يعلو على الصغائر ويسمو، أن يكون "جرحاً أخضر" يورق فيه سماحة وبشراً وقلباً أكبر يحلق فوق الأخطاء الصغيرة ويسمح ويلامس النور بنبله، وأن ينزع من قلبه داء الشك والريبة والظنون، ويثق بمن أحب، لأن الشك نذير السقوط لا سبيل بعده لأي اختلاف أو اتفاق. وتريده أن يكون ليناً مرناً، يستجيب للحوار، فقد ولى الزمن الذي يكون فيه الرجل شهريار والمرأة تلتمس منه حياتها بالمداورة، وتتمنى لو يرتضيها على علاتها في نوبات تعقلها وجنونها، في لؤمها الذي يحيلها إلى لبؤة، ودعتها التي تجعله حَمَلاً، فما من امرأة في الكون تكون وشماً أو صخرة لا تحركها العواصف، فليس له أن يتساءل عن سرّ تقلباتها مع الفصول لأنها الشمس والريح والمطر.

وتكره في الرجل الكذب والأثرة، أن يجعلها متاعاً يسرقه بالخداع والتودد الكاذب:

لا غرابة أن تبيعني
ففي منطق اللصوص
يباع عند اللزوم
القلب والشرف

*

وليس الحب جنساً كما يتوهم الرجل، فالسرير يخمد لهبه المقدس، وآلية الجنس تطفئ شعلته، فإذا تحوّل الحب إلى ارتواء شبق جنسي، ماتت اللغة وأمسى لكل من العاشقين حَرٌّ وفيء وظل وعين لا ترى إلا بها، لا بعين المحب:

لم يعد لرحلة المدّ الجزر
أي معنى
وانطفأت شراهة الصقر بعينيك
خدعنا من الأقنعة والتمثيل
إذ كلما اجتمعنا، فجعنا
لأن جسداً لا نبض فيه
أكذوبة في حدّ ذاته ولعنة

*

ومن دعائم الحب هذا الوهج المشترك من الميول، فأقسى ما تعانيه شاعرة أن يكون رجلها متبلّد الإحساس لا يشاركها لذة التحليق معها في عالم الروح والتسامي بالشعر:

ما كنت صديق الشعر يوماً
ولا في بلاطه زائر
وما زلت أصوغ أبياتي في الهوى
أمنيات تلهو وبشائر
وأردت في نفسي همساً
ليت الذي أحبني.. شاعر!

*

وخيانة الرجل تُعد ضربة قاصمة، وتقطع الشك باليقين، لأن تحوّل القلب لامرأة ثانية، إعلان صريح بجنازة الحب ودفنه حتى إن تعلل الرجل بأعذار واهية، كأن تكون محبوبته عاقراً أو ألمّت بها عاقة أو أقعدها مرض أو عجز:

لا أنت تبحث عن طفل
يحمل أمجادك
ولا عن يد حانية
خبرتك زمناً
تبيع مأساتي
لتشتري بها لذّات فانية
تاجرت بحرقتي ودمعتي
ثم لبست ثوب الضحية الراضية

*

ويتذرع الرجل بهذه الأعذار، فيتزوج سواها أو يطلقها، متناسياً أنه توّجها ملكة على عرش الفرح، فكيف تأمن المرأة وتثق به وهي ترى كل يوم مآسي تمثّل على مسرح الحب..؟ وهل تأمن الشاة على نفسها إن صادقت ذئباً، لا يرى إلا نفسه سيداً متوّجاً على مملكة الذكورة:

لا ترى نفسك إلا على سرير الهوى
مكتمل الصورة
تفتح الهند والسند
بالذهب تشتري النساء، والإساءة
وتضم إلى رعاياك
ما شاء الله
خصوراً وثغوراً
وتصدق في النهاية
أنك فارس في أسطورة
حلّق فوق خطاياك
قدر النسر أن يجاور النسور

*

إن الشاعرة رزان تحمّل المرأة تبعة انهيار العلاقة بين المحبين أو الزوجين، تدفعها الغيرة العمياء أحياناً وضيق الأفق، أو الرعونة والطيش إلى تدمير عالم بنت أسسه بالحب، وتدفعها سطحيتها إلى مطاردة الرجل، والشك، بتصرفاته، ويقودها الوهم إلى عزله وتقييده:

مضحك ما تدّعيه

مؤسف أن تكون امرأة بهذا الغبار

فلا أنا أكثر حسناً منها

ولا هي أقل شأناً بين النساء

لكنها من غير قصد

ترفع هامتي وتزيد كبريائي

فامرأة بهذي السطحية والسفه

تخشى على زوجها حتى زرقة السماء.

*

والمرأة العظيمة هي التي تتعالى على جراحها، وتتعلم كيف تحيل هزائمها إلى انتصارات، لتكون (امرأة فوق الوهم)

كلما استرجعت انكساراتي

شكرتها

علمتني كيف أمضي قوية؟..

وهزائمي أنظرها من بعيد

فأراها في العمر هديه

كل أحزاني

صهرتني وجمعتني

ثم استخلصت مني

امرأة تأبى أن تنتهي

على حطام الحب ضحية

*

وعظيمة تلك المرأة التي لا تستفزها أشواك الطريق ومرارة المسيرة:

أي منطق في خصومتنا؟

ما الذي يأتي به الحقد؟

لا يطيب العمر إلا معاً

نمشيه يداً بيد

فتعال لنفتح المنى

على أجنحة الوعد

وإن لم تأت

فحسبي بريد يحمل شذاك

وسطر فيه جميل الردّ..!

*

أجل.. إنه درس في القيم الإنسانية توجهه الشاعرة "رزان أياسو" للمرأة العصرية التي يدفعها ضيق الأفق إلى الثورة على واقعها بعنف مضاد، فما أجمل أن تبدي تسامحها ونبلها أمام عبث الرجل، لينطلقا معاً في سنوات عمرها في سلام روحي ولتكبح جماحه ونزواته فيسعدان...

□□

فضـاءُ الرُّؤيـا... وفضـاءُ التخييـل

(مجموعة كأني أرى لعبد القادر الحصني نموذجاً)

يوسف مصطفى *

١ ــ مقدمـة: لا شكَّ أنَّ القصيدة العربيّة في الجيد منها، والإبداعي. قديمه، وحديثه قدمت فكراً، وومضاً معرفياً، وفلسفياً، واشتغالاً جمالياً، ورموزاً وظفت حدود الدلالة فيها لتفتح مساحات، وعوالم في قدرة العربيـة بلفظهـا، وتركيبهـا، وجملهـا، ومجمـل مكونات البناء اللغوي فيها..

أقولُ: قدرتها على إقامـة أنمـاط مـن /التشكيل الصـوري/ الإبـداعي الجمـالي ومكوناتـه التجديديـة، والتطويرية بمستوى أو آخر استطاع ولوج الأغراض الشعرية المختلفة لإجراء كشف حدسي، بمستوى أو بآخر يرتقي فيه البنـاء الصوري، وتخييله الإيجابي ليبنـي عمـارات شـعرية تحمـل جديـدها، وألـوان اشتغالها، وانـدياحات مساحاتها، وانزياحات دلالاتها بما يغني، ويضيف.. بذلك ترسم أحلاماً، وتطلعات، ورؤى خارج المشاهد والمحسوس..

٢ ــ مقاربةٌ في فضاء النصِّ الشّعري:

ديوان (كأني أرى) للشاعر **عبد القادر الحصني** هو نوع من /الاشتغال الوجدي/، والرحلةَ الحدسيةَ، والمكابدة في طلب السامي، واللطيف، والمطلقَ، وفضاءاته التي لا تحدُّ... هذا السعي، والبحث عن الأدوات الشعريةَ، وتشكيل بنائها تجلى لدى الشاعر في تمظهرات صوريةَ عديدة حملت طلب اللحاق، والتطهر، والسمو، وطلب البياض رمزاً للصفاء، والنقاء، وتوقاً لـ(يوم تبيضُّ وجوهٌ، وتسودُّ وجوه)، وما يحمله زمنه العلوي. عبر هذه الرحلةَ تحضر ألوان. الأخضر الخصبي الانباتي، وأنثى التطهر القدوسة في /رموز البياض/.. (الأرنب الأبيض ــ أرضُ الثلج البيضاءُ).. (الخبز الطري الأبيض).. (نجوم الطُّهر ولونها الأبيضُ) ولا يراها إلا من عانى

وعلى صعيد الأسلوبية أخذ شكل الخطاب الشعري مستوياتَ في خطاب الذاتَ الإنسانية بلغة الضمير. ضمير /الأنـا/ الذاتي الاثباتي المعتَد، والقادر على الرؤيةَ والكشف، أو ضمير /الأنتَ/ المخاطب على أنه الآخر لكنه يحمل أيضاً دلالةَ /الأنا/.. أنتَ /أيها الإنسانُ.. أنا/ الإنسان.. وجودُنا في الأنا، والأنتَ /وهو/ الغائب أيضاً يرى معنا.. كلنا ينتمي إلى عالم السؤال الأرضيّ، وكلنا /الأنا الجمعيُ/ وسؤالهُ الكونيُ الكبيرُ.

* كاتب من سورية.

وكابد.. وفي مألوفنا العامي نقول: (والله سأريكَ نجومَ الظُّهر) ــ أي سأجعلك تعاني بالمعنى الانتقامي حتى تراها، وربما لتنظر إليه تضرعاً، وطلباً للخلاص.

في استحضار البياض يقول: (نحنُ الحورياتُ المسحوراتُ وراءَ صخور الشطآن، وخلفَ بياض الأوراق) ص /٢٨/(١).

كما يقول: (وَالضّبابُ يحاولُ تبديلَ أشكالهِ في الطُّيور) ص /٩/ والضباب يحمل أيضاً لون البياض.

يتابع (ونادى بأوصافهِ في المرايا) ص /١٠/.. والمرايا تحملُ صفاءَها، ونوع بياضها الشفاف. (فتذكرْ دفءَ الحليبْ).. والحليبُ أبيضُ اللون، ومضربُ مثلٍ في بياضه.

في ديوان (كأني أرى) يقدم الشاعر حالات من التأمل تحمل نوعاً من القلقِ، والحيرة، والسؤال وغيرها من حالاتَ /الهجس الصوفي/ يرتقي فيها الإيقاع الصوري الرمزي ليقترب من تخوم السوريالي فوقَ العقلي في التركيب، ومستوى الكشف اللوني، والحركي، والمساحي والإضافي في الرسم الصوري.

سأحاول الاقتراب من العناوين التي ذكرتها، وما حملته قصائد الديوان تطبيقاً في قراءة النص.

يقول في قصيدة /كأني أرى/ القصيدةُ الأولى من فصلِ /ماء كوثر/ ص/٩/:

والضّبابُ يحاولُ تبديل أشكالهِ في الطّيور..
لكي أتذكرَ فيهِ الملائكة الطّيبينَ،
ولكني لمْ أكنْ أتذكرْ..

هنا حضرت السماء، وضبابها.. الضباب يبدل أشكاله في الطيور. كيف تتبدل أشكال الضباب؟.. لعل الصورة الجامعة بين /الضّباب والطّيور/ هي صورة الطيران، والحركة، فالطيور تطير، والضباب تحركه الرياح. كلاهما خاضع لثابت كوني يحرك ويملك القوة، وهو /الهواءُ والرِّيحُ/.

الضباب ينتمي إلى السماء ينتمي إلى الأعلى. هو قدرة، وفعل صادر عن المطلق، والملائكة الرسل أخبروا عنه في القرآن مع البرق، والسحاب، والرعد.. لكن المفارقة في قوله: /لم أكنْ أتذكر/.. فهو في حالة الوجد، والقلق، وليس في حالة /التركيز/ والتذكر مرحلة في التحول الوجدي، العرفاني.

إنها مرحلة التوق.. لكن عدم دقة الرؤيا، وهو في الأساس يقول: /كأني أرى/ ولم يقل/ لقدْ رأيتُ/ فلا زالت الرؤيا مختلفة، وغائمة، ولم يحصل صفاء الرؤية اليقينية بعد.. عدم تذكر الشاعر هو حالة إنسانية عامة فكثيرنا في حالة اللاتذكر، والحيرة، وقلق السؤال.

الحقيقة الأزلية قائمة في الوجود، وهي بادية لأهلها، وعارفيها، والإنسان في حالة الغفلة، والغياب عن العبرة والتذكر.

في تقديري كان حضور الضباب هو المعادل الموضوعي لفكرة عدم وضوح الرؤيا وتشكيلها.

وعندما تصفو النفس، والسريرة تخترق الرؤية القلبية الضباب، وتزول الغشاوة، ويحصل الكشف، والرؤيا.

في القصيدة الثانية /كأني أرى/ من فصل/ ماء كوثر/. والملاحظ أنه استخدم /كوثر/ ولم يقل /الكوثر/ فماءُ الكوثر معروف وهو عين في الجنة يشرب منها المطهرون.. وكوثر الشاعر. /ماء كوثر/. ربما هو التوق، والرؤية، والاقتراب، وقرب المشاهدة.

يقول /الحصني/ ص /١١/:

ترسّبَ في دمِكَ الليلُ: لا أنتَ حينَ تفيقُ تفيقُ،
ولا أنتَ حينَ تنامُ تنامُ..
لقلبكَ غفلتهُ بينَ بينَ..
ولا درٌّ في صَدَفِ المقلتينْ.
إلى أينَ تمضي في غرباتكِ السُّودَ؟.

عندما يرسُبُ الليلُ في الدّماء، والدّماءُ من القلب وإليه، والقلبُ موقعُ العاطفةِ ومساحتُها، وهو الدليل يقال: /قلبُ الإنسانِ دليلهُ/.. والدماء النقية القانية هي التي تحمل الأوكسجين، وتغذي خلايا الجسم وبالتالي يملك الصحة، وسلامة الإحساس، أما الدماء الزرقاء الداكنة بفعل الليل فهي دماء تحتاج /أوكسجين الحياة/ ليعيد إليها صفاءها. وأكسجين الحياة هو معادل الهواء، والنفس والصحة، والخضرة، وبناء مكونات العالم الأرضي.

فالقلق حاصل، والدم والقلب يشوبه السواد لا الصفاء، بفعل هذا لن تحصل الراحة، والنوم، والطمأنينة والرقاد، لا في اليقظة، ولا في المنام.. القلب في حالة الغفلة، وأصدافه خالية من محارها، وجوهرها، وحبات لؤلئها. هي العيون الفارغة من الإبصار، والرؤيا، هي الصدفة بقوقعتها، وعظامها... خلت من بؤبؤ الرؤية...

الشاعر لا زال هنا في حالة اللارؤيا، والاختلاط الرمادي المائل إلى السواد.

في الاستدراك التلطفي الرجائي يقول ص/١١/:

أدعو عليكَ بومض النُّجومِ الصّغار ببيض الليالي..
وأدعو بنهر النّهار الذي يملأ الأولياءَ..

بأيديهمُ ماءَه في السِّلالِ..

أمـام تَخـبط الرؤيـة، وقلقهـا، واختلاطهـا الرمـادي، وضـياع الـدرب والجـوهر: (ولادرٌ فـي المقلتـين) يلجـأ الشـاعر إلـى التضـرع، وطلـب الرحمـة والاقتـراب: فهـو يـدعو/يـومض النجـوم الصّغار/ ولم يقل الكبار.. ربما عنى صغر النجوم بسـبب بعـدها عـن المشـاهدة الأرضـية، وربمـا المقصود النجوم الصغيرة، خلاف النجوم الكبيرة كالشمس التي لا يطيق النظر إليها، وهي في هذا الحجم من الحرارة والضياء.

وربما احتاج الصغر تحببا، ولطافة، واقتربا لكن بقي معنـى /النـجم/الضـوء، ومـا يعطيـه ومـا يعنيـه.. أمـا /نهـرُ النّهـار/ فهـو نهـرُ الاغتسـال، والعمـادة، والتطهـر، والصـفاء الـذي يمـلأ قلـوب الأوليـاء، والصـالحين، والسـلال هنـا هـي سـلال قلـوبهم، ومـا وَطِنَهـا مـن الإيمانيـة، والصـفاء، والصدق، والتقوى.

إنهم الصـالحون الذين ترجى شفاعتهم، وقد ارتقوا بأبصارهم، وإيمانهم الذي ملأ القلوب. أقف عند لفظ /نهر النّهـار/ النهـار رمز للزمن، وهو أحد وحداته الأبدية؛ والأزلية، والتي تبدأ بالثواني، والـدقائق، والسـاعات، والأيـام، والسـنين، ثـم الـدهور، والأزليـة التـي لا تنتهـي إنـه /النهـر الوجوديّ الأزلـيّ/ المتدفق فيضـا في هذا الكون يشـرب منـه الأنبيـاء، والأوليـاء، والصـالحون، والقريبون من ضفته الأبدية..

في قوله /تَرسّبَ في دمِكَ الليلُ/.. الخطـاب للأنت لكنه /الأنا/ /وهو/ والكثير من خلق الكون، فقلـة هـي فـي حالـة البصـر، والأبصـار.. كلنـا محجوبون بذنوبنا عن الرحمة، والرؤيا، والأنس، والاقتـراب والله قريـب لقولـه تعـالى: •وإذا سـألكَ عبـاديَ عنـي فإنـي قريـبٌ أجيـبُ دعوةَ الدّاعي إذا دعـاني.. فليسـتجيبوا لـي وليؤمنـوا بـي لعلهـم يرشـدون•.. فـالله قريـب مـن عبـاده، وسـريع الاستجابة لعباده المؤمنين.

في الرُّؤيـا الخامسـة مـن فصـل /مـاء كـوثر/ /ص ١٨/ يقول:

تـذكرتُ شمسَـكِ.. عبّـادُ شمسِـكِ هـذا الـذي يعتريني..

بـروحٍ يبللهـا النّـورُ.. ألـثِمُ مـا يتسـاقط مِـنْ رُطبِ الجمرِ..

سـألتكِ: لا تتركـي حجـراً نائمـاً وحـدَه فـي العراءِ..

ولا تتركـي الأرضَ ترنـو إلـى زهـرةٍ وحدَها في الإناءِ..

ولا تتركي عاشقاً ليقولَ.. (كأني غريبُكِ بينَ النّساءِ)(٢).

الشمس رمز السماء، والدفء.. عباد الشمس النبات المعروف رمز للصفرة والطاعة والانحناء فهو يميل مع ميلان قرص الشمس من الشروق إلى المغيب.. إنها الاستجابة العلمية لحركة ضوء الشمس، وظف الشاعر هذه الحقيقة العلمية توظيفاً صوفياً.. (**عبّادُ شمسِكِ هذا الذي يعتريني**) فهو من معدن عباد الشمس يميل إلى الشمس، إنها جهة المكان الأعلى، والشمس رمز السماء، والكون، وعظمة الخالق، والمقاربة تصح في الشكل، فالشمس قرص، وزهرة عباد الشمس تأخذ الشكل القزحي، والشمس في غروبها صفراء، وزهر عباد الشمس زهره أصفر، والجامع بين الشاعر، وعباد الشمس عنصران الأول: هو العنصر اللوني، والعنصر الحركي في الميلان فهو في صفرة عشقه، وقوته، ووجده، ومعاناته في طلب القرب، والوصال، وفي انحنائه للأعلى كقرص الشمس يدور معه:

قال الشاعر الكبير /**أحمد شوقي**/ في وصف غروب الشمس بيته المشهور:

نزلـتْ تجـرُّ إلـى الغـروبِ ذيـولا

صـفراءُ تشـبهُ عاشـقاً مـذبولا

فالعشق الدنيوي، يضني صاحبه، فكيف العشق الإلهي، والتوق إليه.. إنه المضني أكثر.. وفّقَ الشاعر كثيراً في لوحة /عبّادِ الشّمس/ وحركتها، ولونها وتوظيفها الوجدي التبتلي.

ألح أن لا يبقى الحجر النائم في العراء، بل /العبّادَ الشّمسيَّ/ الحيوي الذي يدرك ويميل نحو الخلاص من وحدته الأرضية، وغربته فيها.. /زهرةٌ وحدها في الإناء/ إنها غربته، فهو الزهرة في إنائه، والإناء هو محيطه الأرضي ووحدة اغترابه فيه.. إنه طلب الالتحاق بعالم الأنس كما التحقت قبله، أزهار بشرية كثيرة، انتهت ذنوبها، وصفا مزاجها، وارتقت شفافية روحها فاقتربت من باريها.

كان التوسل إلى الشمس التي غمرت جبينه في قوله /حينَ تغطين بالقبلاتِ جبيني/ ص /٨/ لا تتركيني في وجدي وهيامي يا شمسَ السماء فأنا أتوق لوصالك، للاقترابِ من عوالمك أنا أنتمي إليك /كأني غريبُك/ حيث ضمير الكاف يعودُ على الشمس في الخطاب.

خذيني من غربتي الأرضية، أتوسلك الحقيني بعالم الأنس والراحة.. فأنا المتأمل في هذا العالم، وقد رمز له /بالنّساء/، والرمز يحمل دلالة الجنسين، وقد يعني أن الذكورة البشرية وصفاءها ضعفتْ، وطغت الأنثوية على بشر الأرض وساكنيها.

في رؤيته الأخيرة /السادسة/ من الفصل الشعري /ماء كوثر/ يقول ص /١٩/:

هواءٌ رخيٌ..

غصونٌ يميلُ على بعضها بعضُها..
فتحَبلُ بالفستقِ الحلبيِّ..
حمائمُ بيضاءُ تنقرُ حبَّ النساءِ التقياتِ
في باحةِ المسجدِ الأمويِّ..
أفقْ يا حبيبي..
أفقْ يا حبيبي ليزدادَ عمرُكَ يوماً وتصبحَ أكبرْ..
أفقْ في سريري..
أنا شمسُكَ المستفيقة قبلكَ..
شمَّ بثوبي الصّباحيِّ عطرَ طريقِ الحرير..
ولا تتنهدْ بغيرِ شِفاهي.. إذا صِرتَ نايْ.
ولا تتغيرْ.

الهواء رخيٌّ، رمز الأنس والرحمة، وقبول التوبة، واستجابة الدعاء. الغصون أينعت بثمارها. واختار من الثمار الفستق الحلبي، ربما لأن ثماره مغلفة بقشرة قاسية تحفظ اللب الغالي، والمرتفع الثمن، ولكل ثمرة غالية، وحساسة حافظها القشري السميك من الجوز إلى الفستق الحلبي إلى جوز الهند إلخ.. حضرت الثمار وغلافها.. دعته ليستيقظ في سريرها. أصبح قريباً من عوالمها، وإقامتها، وفضائها، فالسرير رمز لفضاء الأنثى الكونية الكبير إنه سرير الاقتراب، والراحة، والمشاهدة، واللطف.. إنها شمسه اليقظة قبله، وكلمة قبله تعني مسافة زمنية كبيرة فهي في عرفانيتها، أدركت، وارتقت واقتربت.. دعته لشم الثوب، والاقتراب من /الحفرة العرفانية/ إنها شمس /طريق الحرير/ وهو رمز للمشرق، وللمغرب فطريق الحرير مسافته بين الجهتين فهو مسافة الكون الأرضي.. كما دعته للثبات وعدم التعثر /ولا التغيُّر/.. والثبات عنوان إيماني كبير.

فقد حصل الهبوط لآدم بفعل التغير والمخالفة، والأكل من شجرة الزقوم وقد نهي عنها.. يتابع قولها: وإذا استحلت ناياً للغناء فغني /بشفتي/ والشفة مصدر النطق، واللفظ يقال: /فلان يتحدث بلسان فلان/ أي بلغته، ورغبته وما يريد.. إنها دعوة للنطق بلغة الإيمان، والسماء، والاقتداء، والاهتداء بها.. وقد أصبح في الجوار القدسي.. وغادر لغة الكون الأرضي.. اختلفت اللغة، والموقع، والقرب، والشهادة، والمشاهد، والتجول.. إنها الارتقاءات الصوفية العرفانية، ومنازلها.. من التوبة إلى مشاهدة الحضرة الكبرى:

يتابع دعوة الترقية، والاطمئنان في الخطاب: ص /٢٠/:

كفافٌ ليومكَ خبزي الطريُّ
وهذا شرابيَ منْ ماءِ كوثرْ
أفقْ يا حبيبي تذكرْ.

اقترب الواجد، وحصلت الاستجابة، وأثمر الوجد، والتوق، حصل الكشف.. فكل من خبزي السماوي العرفاني، وانهل من معرفتي /الكونية/ كما يقال في المصطلح المعرفي الصوفي. واشربْ من كوثري.. وتذكرْ كيف كنت، وأين حللْت، وذق نعمة الارتقاء.

دعوة التذكر دعوة للثبات، والفطنة، والمقارنة بين عالم أرضي فان كله ألم وعذاب وبين عالم علوي يحفل بالسعادة، والحبور، والخلود.

هكذا يتابع الشاعر /**عبد القادر الحصني**/ اشتغاله الوجدي، والعرفاني في ديوانه: /كأني أرى/.. إنها محاولاته في قراءة الوجود، والكينونة البشرية.

حملت نصوص الشاعر مستويين في الرؤية هما: الرؤية المباشرة للوجود، وطبيعتها، والتبصر في الوجود، ولطائفه، وجماله، وحراكه البشري، وحراك كائناته.. كان واضحاً أن ملامسة محددات الكون ومفرداته رقيقة، وجمالية، واقترابية وبصور تركيبية قارب الشاعر كل الجديد في صياغة علاقاتها. كقوله: (وعبّادُ شمسٍ وأشقرُ) لم يقلْ (عبّادُ شمسٍ أشقرَ).. استخدم العطف بدل الصفة فعطف /أشقرَ/ على عباد، عطف اللون على الأصل والاسم، وكلنا يعلم اقتراب المعطوف من المعطوف عليه، ومجانسته في كل صفاته: الإفراد، والتثنية، والجمع، والتذكير، والتأنيث، والرفع والنصب، والجر.. إنه توحد الصفة مع موصوفها. والصفة بالأصل صادرة عن ذات وكينونة الموصوف. غدت الصفرة المعادل اللوني لأصل الكتلة الأصلية /العباد/.. غدت صفة الشيء كذاته لكن مع الخلاف في الشكل، والتصوير.

قوله /ونادى عليَّ بأوصافهِ في المرايا/ ص ١٠/ المرايا تعكس الصور، والصورة صفة للأصل. والمرآة هي جهة الرؤية والانعكاس.. فالأزل مثلاً دعا لمعرفته، في مخلوقاته، ودقتها وعظمة صفاتها، دعا لإدراكه من خلال إدراك عظمة صور الكون، من الزهرة الصغيرة، إلى المجرة الكبيرة.. كلها واضحة في مرآة الكون. والمسألة هي مسألة: التأمل، والتفكير، والتدبير.

اغتنت نصوص الشاعر /بالانزياحات/ يقول ص /١٧:

والليلُ أخضرُ..
على شرفاتِ النُّجومِ التي لم ينمْ أهلُها بعدُ غيمٌ رقيقٌ..
يخالطهُ من بخارِ العقيقِ أزاهيرُ صفراءُ..
تنعسُ أغصانُها وتنامُ..
وتتركُ ألوانَها في الشَّبابيكِ تسهرُ.

صورةُ مركبة المشاهد، وتوليد ملفت لصورة السماء.. الليل أخضر، واللون العادي لليل هو السواد.. إنه ليل النجوم المضيء. عبر عن الإضاءة بالخضرة، وهي رمز العطاء، والخصوبة، والجمال.

حصل التحول الانزياحي في دلالة لون الليل.. أهل النجوم لا ينامون، إنهم ملائكة السماء القائمون يرقبون، ويراقبون الوجود.. حضر الغيم في السماء، لكنه رقيق، ورقته دلالة اقتراب الرؤية، وانجلاء الدرب.. هذا الغيم مختلط ببخار /العقيق/ فهو نجم مائل إلى اللون العسليِّ.. لم يقل العقيق بلْ قال /بخار العقيق/ والبخارُ صادر عن أهل العقيق والعقيق معدن أو حجر ثمين وكريم، وغال. /بخارُ العقيق/ يحمل أزاهير صفراء، والصفرة رمز/للشمس، ولعباده/كما ذكرنا.. وحضور اللون حضور اللطافة، والأنس.

أغصان الأزهار تنام، أما لونها الأصفر فهو ساهر في الشبابيك، والشبابيك رمز للسكن للناس والمدن، والعالم.. النجوم في رقادها لكن فيضها الأرضي عم الكون، وأضاء الوجود..

إنها أزهار النجوم، ومكوناتها من بخار العقيق، ورقيق الغيم، وغيرها من مفردات فيض الحضرة المطلقة التي لا تحد.

في الفصل الأول من ديوان /كأني أرى/ وعنوانه /ماءُ كوثر/ حضرت الذات واضحة في سؤالها، وإن كانت بلغة: أنا ـ أنت ـ هو، وغيرها من ضمائر...

يقول ص /١٤/:

فانسَ يا ولدي ما رأيتْ..
تناسَ إذا أنتَ لم تنسَ..
هذا نهارٌ لعينين فانيتينْ.

الخطاب بالضمير أنت هو دعوة لولده وهنا خطاب للذات /الأنا/ لتنس الدنيا، وما رأت فيها، أو تتناساها.. إنها /نهارٌ/ والنهار بدلالة الزمن /لعينين فانيتين/ إنها دنيا الفناء، وهناك في الأعلى دنيا البقاء، ابحث عن خلودك، والباقي، وانس دنياك الفانية..

دعوة للخلاص، والتسامي، والارتقاء فوق الدنيوي الفاني، إلى الخالد الباقي.

السؤالُ الكبيرُ يقول ص /١٥/:

ودحرجْ عليهِ سؤالاً عن الوردِ:
هذا الذي لمْ يبعهُ..
وهذا الذي ما اشتريتْ.
أفي حفل عُرسٍ سَيُحمَلْ، أمْ في جنازةِ ميتْ..
تذكرْ رأيتْ.؟

إنه السؤال عن الورد.. عن مصير هذا الورد. هل سيذهب في أكاليل العرس والفرح والولادة.. أم إلى الجنائز والقبور والفناء.. إنها ثنائية الوجود: الولادة، والفناء وزهر الولادة، وزهر الوداع الأخير، والعبرة أن الولادة أول علامات الموت.

أخيراً وليس آخراً، والحديث يطول. قدم الشاعر **/عبد القادر الحصني/** في ديوانه /كأني أرى/ اشتغالات عرفانية من لون ونوع خاصين. حملت خصوصية نوع المقاربة، وصورها واستحضاراتها، ولغتها، وتركيبها، ونوع مكاشفاتها.. جدد في اشتغاله الكثير من المألوف في الخطاب الصوفي الذي عرفه الكبار: كابن الفارض، والحلاج، وجلال الدين الرومي، وابن عربي، والمكزون وغيرهم.

كان غرضه جمالياً، وإبداعياً، ورغبته في تقديم صور وأشكال وجدية تحمل جديدها وتدرجها الأنسي الكشفي.. قارب لغة في مستويات الرؤيا وفضائها المفتوح لها جديدها.

٣ ـ خاتمة:

حمل ديوان (كأني أرى) مشروعه الشعري، وأدواته اللغوية في المفردات، والتراكيب، والصور، والأنديات، والانزياحات، ودلالاتها، والاقتراب أحياناً من التخوم السوريالية في الصورة وتشكيلتها.

تراكيبه: الملائكة الطيبون، عطر البغايا، كؤوس الكلام، يشهق في الرخام، صباح بنصف الحقيقة، بقايا الليل من دون سكر، دحرج سؤالاً عن الورد، قيظ الظهيرة، سيل زجاج مكسر. حركية الصورة في المثال الأخير.

كل فصل من الفصول الشعرية حوى بضع قصائد تدرجت /الرؤيا/ واشتغالاتها فيها إلى أن وصلت /الذروة والكشف/ في فصل /ماء كوثر/ النص الثالث (كأني أرى): ص /١٤/:

أدخلهُ في الكهفِ..
سَوّلهُ قامة ويدين..
ليصنعَ مِنْ مثل عينيهِ نافذتين.

تسوية القامةِ، واليدين، هي تسوية الهندسة والاقتراب، صناعة العيون، عيون البصيرة والرؤية لا تصنع إلا في هدوء الكهوف، والخلو إلى الذات، والتأمل، والوصال.. تتحول العيون البشرية إلى نوافذ تطل على عالم /المشاهدة والكشف/. لعله ذهب إلى أهل الكهف، ونومهم ثم يقظتهم، وإدراكهم الجديد لعالم الوجود.

في النص السادس من /ماء كوثر/ (كأني أرى): ص /٢٠/:

كفافٌ ليومكَ خبزي الطريُّ
وهذا شرابيَ مِنْ ماءِ كوثرْ
أفِقْ يا حبيبي تذكرْ.

إنـه خبـز المشـاهدة، والكشـف، والوصـول، والاقتراب، ومـاء الكوثر المعروف. إنها اليقظة والدعوة للتذكر بين ما كان فيه، وما وصل إليه.. تذكر الاعتبار.

فـي الفصـل الثـاني /ليسـتْ صـورتها تلـك/ (كأني أرى): ص /٢٩/:

رَأينـا فـي عينيـه الشّـمسَ المنسـابة فـي اليخضور..

ورأينا في منطقةِ مطراً سُورياليّاً وطيورْ.

وسألناهُ عنْ حبيبتهِ.. فأشارَ إلى واحدةٍ منّا

وسألها ما لونُ النورْ.

إنـه الاقتـراب العرفـاني، وسـؤال المعرفـة اللدنية، عن عالم النور.. (لونُ النور) في النص. إنه البحث عن النور.

في الفصل الثالث /كتاب المرايا/ من كأني أرى ص /٤٢/:

تريدُ نداماكَ.. لكنَّ شمساً على البابِ..

أخَّرها أنّها اتخذتْ كلَّ زينتِها،

وهي تبغي الدّخولَ عليكَ ولكنّها تخجلُ.

هذا قميصُ النّهار الخفيفُ..

تدفقَ منْ فوقِ شعرُها المرسَلُ.

إنها /ربة الحسن/ وقد اقتربت منه ترتدي قميص النهار الخفيف، والنهار الخفيف هو الزمن العلوي، وشفافيته خلاف الزمن الأرضي وعذابه الثقيل جاءته ليـدخلَ زمنهـا، إنـه الكشـف وسـاعة الاقتـراب والوصول.

هكـذا فـي كـل فصـل شـعري يتنـامى المشـهد الصـوفي، وحراكـه، وتداعياتـه وتجلياتـه، وتنتهـي المكابدة، بالاقتراب والوصول، والمشاهدة.

هذه هي صور الكشف والوصول، في الجماليات الصورية الشعرية الصوفية. عند الشاعر **/عبد القادر الحصني/**.. حملت جمالها، وإيقاع موسيقاها، ولغتها الإشراقية بمفرداتها، وغنى الدّلالة فيها.. إنها تجربة وجديـة لهـا خصوصـيّتها فـي العشـق الصـوفي والاشتغال على مفرداته وصوره ومكوناته.

إنه ديوان (كأني أرى).

هوامش:

(١) ــ **كأني أرى** ــ القصيدة الثالثة من عنوان (ليست صورتها تلك).

(٢) ــ (**كأني غريبكِ بينَ النّساء**) عنوان ديوان شعر للشاعر اللبناني **شوقي بزيع**.

□□

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

د. نزار بريك هنيدي*

حفل العدد الماضي (٤٧٧) من مجلة (الموقف الأدبي) بمجموعة من المقالات والدراسات المتميزة، التي تناولت قضايا أدبية وفكرية متنوعة، تثير اهتمام القارئ، وتدفع به إلى محاورتها، والتفاعل معها. ولاشك أن ذلك هو الغاية المتوخاة من نشر أية مقالة في الدوريات والمجلات ذات الطابع الفكري أو الأدبي. وفي الحقيقة، فإن كل مقالة من مقالات ذلك العدد، تستحق وقفة متأنية، ومناقشة مستفيضة، إلا أن ضيق المجال في هذا الباب (قراءة في العدد الماضي)، والذي أحياه صديقنا الدكتور ابراهيم الجرادي مستعيداً سنة حميدة دأبت عليها المجلات الأدبية الرفيعة التي كانت تشكل عماد الحركة الثقافية، يجعلني مضطراً إلى أن أمر عليها مروراً سريعاً، عارضاً بعضها، ومناقشاً بعضها الآخر، وداعياً إلى قراءتها بتمعن في كل الأحوال.

وربما كان أول ما أثار اهتمامي بحث الأستاذ يوسف أسماعيل عن (جماعة الكوليزيوم القصصية وحركة التجريب القصصي الجديدة في المغرب) ،لأسباب عدة، ربما كان من أهمها افتقادنا اليوم للجماعات الأدبية.

فمن المعروف أن مثل هذه الجماعات لعبت دوراً بارزاً في تحديث الأدب العربي وإضفاء الحيوية والغنى والتنوع عليه، مثل جماعة أبولو والديوان، ثم جماعة مجلة شعر، وجماعة إضاءة ٧٧، وغيرها. قبل أن يطغى الركود على المشهد الأدبي العربي، وتقتصر إنجازاته على التوجهات والإبداعات الفردية، التي تنأى بنفسها عن الانضواء تحت راية جماعة أو حركة . أما السبب الآخر فهو أن الجماعات الأدبية التي عرفناها في القرن الماضي (العشرين) كانت جماعات شعرية، أما هذه الجماعة الجديدة فتتمحور حول فن القصة القصيرة، ساعية إلى تخليصه مما لحق به من جمود ونمطية، وطارحة لأساليب تطمح إلى تحديثه وتثويره. وإذا أخذنا بعين الاعتبار كون فن القصة القصيرة نفسه من الفنون الأدبية الحديثة التي دخلت أدبنا العربي، أدركنا مدى أهمية ما تسعى إليه هذه

* شاعر وناقد سوري.

الحركة، لاسيما أن مصطلحات مثل (التجريب والتخطي والتجاوز وتفجير اللغة وبلاغة البياض) وغيرها من معطيات الحداثة الأدبية وملامحها، تكاد تقتصر في أذهان الكثيرين على فن الشعر دون غيره من الفنون الأدبية.

وتتجلى أهمية هذا البحث في أن الكاتب يعرفنا على هذه الجماعة التي قامت على دمج ثلاثة بيانات صدرت في تاريخ القصة القصيرة الجديدة في المغرب، وتشدد هذه البيانات على التجريب الفني،الذي يعتمد جهازاً مفاهيمياً يتضمن معاني (التحطيم والخرق والاقتحام والانقلاب والخلخلة) وممارسة كتابة تكسر المرجعيات وتطال بالتجريب كل ما يمت إلى الفضاء القصصي المرجعي بصلة. ومن ذلك توظيف بياض الصفحة الذي تحول إلى فضاء له أبعاده السوسيوثقافية من خلال تشكيل السواد المسقط عليه كتابياً بحيث يصبح عنصراً فاعلاً يستغله السارد للتشكيل الهندسي وإقامة حوار مع القارئ الذي يتلقاه بوصفه علامات وأيقونات لها أبعادها وتأويلاتها. كما يتم استغلال التنقيط وعلامات الترقيم التي تدفع بالقارئ إلى ضرورة التأويل وفق سياقات النص المطروحة. ويشمل التجريب أيضاً التنويع في بنية النص السردي واستنبات عناصر جديدة من خلال تقسيم النص إلى لوحات أو مشاهد مسرحية مركبة واستخدام الفراغات كمكون حكائي يقدم إشاراته عبر القراءة البصرية والتأويلية التي تنهض على خلق نص مواز يسد الفراغ وينفتح على دلالات متجددة. مما يعني أن القارئ لم يعد متلقياً سلبياً وإنما أصبح كاتباً ثانياً للنص وموازياً للسارد الخارجي، وباستطاعته أن يتلقى النص وفق أحلامه ورؤاه وحصيلته الثقافية.

ومما يسجل للباحث أنه لم يقدم لنا كل ما سبق بشكل خطاب نقدي نظري، وانما عمد إلى تقديم قراءة تطبيقية لمجموعة قصصية تمثل النتاج الإبداعي لهذه الجماعة، وهي مجموعة (كيف تسلل وحيد القرن) للقاص محمد تنفو. ولا شك أن هذه القراءة أظهرت لنا كاتب البحث كناقد يتمتع ببصيرة نقدية وذخيرة نظرية وحس جمالي وفني متميز. وتلك هي أهم مقومات الناقد الأدبي المؤهل للعب الدور المنوط به في إبراز جماليات النص الأدبي والإشارة إلى مواطن الجدة فيه، وتحفيز المبدعين على ارتياد آفاق جديدة في ممارستهم الإبداعية.

أما المقالة الثانية المثيرة لإهتمام، فهي مقالة الدكتور عبده عبود حول مفهوم (الآخر) من منظور عربي معاصر. فمن المعروف أن مفهوم (الآخر) يحتل اليوم مساحة مهمة في الكتابة العربية، مما يجعلنا نوافق الباحث على ضرورة تحديد المصطلح، فالوضوح المصطلحي شرط أساس من شروط التفاهم كما يقول الكاتب. ولا سبيل إلى تحديد مفهوم (الآخر) قبل الإجابة عن سؤال (من نحن؟). لذلك يلجأ الكاتب إلى البحث في سؤال (الهوية)، فيرفض الهوية القطرية، كما يرفض الهوية القومية العربية لأنها في رأيه لا تعبر عن الأقليات العرقية التي تشاركنا في الوطن، كما يرفض الهوية الإسلامية وحدها لأنها لاتشمل الأقليات الدينية. ومن ثم يقترح الكاتب وصفاً لهويتنا الثقافية بـ(الثقافة العربية الإسلامية) لأن هذه الصيغة في رأيه تستوعب الإنجازات الثقافية لكل الذين يعيشون في العالم العربي من عرب وغير عرب، ومن مسلمين وغير مسلمين، ومن متدينين وغير متدينين. وانطلاقاً من هذا الفهم يحدد الكاتب (الآخرين) في أولئك الذين لا ينتمون إلى هذه الدائرة الثقافية العربية الإسلامية. ويقسم هؤلاء الآخرين إلى درجات، فالأتراك والإيرانيون والباكستانيون والأندونيسيون والماليزيون هم (آخرون) لكن يجمعنا بهم البعد الإسلامي، ولذا فهم أقرب (الآخرين) إلينا، أما أوربا ذات المرجعية الثقافية المسيحية فهي أقرب إلينا جغرافياً ولغوياً ودينياً وثقافياً من الصين أو اليابان على حد قول المؤلف، الذي يضيف أنه لا يجوز لنا أن ننظر إلى (الآخرية) بصفتها شيئاً خارجياً فحسب، فهناك بالإضافة إلى الآخر الخارجي (آخر داخلي) لا يقل اهمية وخطورة عن الآخر الخارجي، وهو الآخر الديني او القومي او العرقي أو اللغوي أو الايديولوجي أو السياسي، وقد يتراسل هذان النوعان من (الآخرية) ويتبادلان التأثير، وقد يتصاعد التناقض مع الآخر الداخلي إلى درجة تهدد بتفجير الكيانات الوطنية، على حد تعبير الكاتب.

وهنا لابد لي من أن أقف لأناقش الكاتب في نقطتين بالغتي الأهمية، وشديدتي الحساسية ، في الوقت نفسه. أما النقطة الأولى فتبدو وكأنها تناقض وقع فيه الكاتب، حين بحث في سؤال الهوية، وتوصل إلى اقتراحه بوصف ثقافتنا بالثقافة العربية الاسلامية، مبرراً ذلك بأن هذه الصيغة تستوعب الإنجازات الثقافية لكل الذين يعيشون في العالم العربي من عرب وغير عرب، ومن مسلمين وغير مسلمين، ومن ثم فإنه بذلك يكون قد أعطى لسؤال الهوية الإجابة التي توحد جميع أبناء المنطقة، بغض النظر عن عروقهم ودياناتهم. إلا أنه بعد ذلك بقليل يعود للحديث عن (الآخر الداخلي)، الديني أو القومي أو العرقي أو اللغوي أو الايديولوجي أو السياسي، **ويصفه بأنه لا يقل خطورة وأهمية عن الآخر الخارجي**. مما ينفي الأساس الذي جعله يعتمد توصيفه لهوية الـ(نحن) من دون غيره من التوصيفات المطروحة.

أما النقطة الثانية، فتتعلق بتحديده لدرجات (الآخرية) وعده للمجتمعات ذات الثقافة الشرقية مثل الصين والهند واليابان، أكثر بعداً عنا من أوروبا والغرب. متناسياً الجذور الثقافية والروحية والتجارية

والتاريخية التي تربطنا بتلك المجتمعات، منذ ما قبل بزوغ الحضارة الاسلامية، والتي تعززت فيما بعد بتأثير الثقافة العربية الاسلامية التي تفاعلت في أوساط متعددة في تلك المجتمعات. وذلك هو التفسير الطبيعي للمسألة التي عدها الكاتب مستغربة، وهي كيف جعلت أوربا من العالم العربي الإسلامي هدفاً لأطماعها الاستعمارية، بينما تضامنت الصين، وغيرها من دول شرق آسيا، مع حركات التحرر الوطني العربية.

ومهما يكن من أمر، فإن مما يحمد للكاتب، تأكيده على أن للعالم العربي مصلحة جوهرية في حوار الثقافات، وفي الحوار مع (الآخر الغربي) بشكل خاص. ولا أعرف لماذا خصص الآخر الغربي، من دون الشرقي، الذي تربطنا به الكثير من الأواصر الروحية والثقافية والتاريخية. وتأكيده أيضاً على أن العرب لابد لهم من إدخال تغييرات جذرية على أوضاعهم السياسية والاجتماعية والتربوية والتعليمية والإعلامية والدينية، بحيث تشيع ثقافة الحوار مع الآخر. أما ما هي تلك التغييرات الجذرية المطلوبة، فمسألة تحتاج إلى الكثير من الحوار والبحث في أدق التفاصيل.

وتطالعنا في العدد نفسه مقالة أخرى، وثيقة الصلة بمسألة الهوية والعلاقة مع (الآخر)، وإن كانت تبتعد عن الكلام النظري، وتتوسل لغة النقد الأدبي، لتبين ملامح العلاقة بين ال(نحن) وال(آخر) كما صورتها القصة القصيرة العمانية المعاصرة. وهي مقالة الأستاذ إحسان بن صادق بن محمد اللواتي، المعنونة ب (دهشة الاكتشاف والتوق إلى المعرفة) ويؤكد الكاتب أنه اختار تعبير ر(اللقاء مع الغرب) دون غيره من التعبيرات المستعملة في هذا الصدد، من قبيل: مواجهة أو صدام أو صراع أو حوار، انطلاقاً من حرصه على منح الموضوع درجة كافية من الاتساع تتيح له أن يتناول كل المواقف والطروحات والاتجاهات التي تجلت بها ملامح لقاء الغرب في القصة القصيرة العمانية المعاصرة. ويلخص الكاتب أهم هذه الملامح في التوق إلى المعرفة،ودهشة الاكتشاف، الذي لا يتوقف على الاهتمام بسلبيات الحضارة الغربية، بل أن القصص العمانية لا تخلو من إشارات إلى جوانب إيجابية في الحياة الغربية. ويتحدث الكاتب عن تصوير تلك القصص للإنسان العماني متميزاً بعواطفه الإنسانية الدافقة التي تجعله مختلفاً في الوسط الغربي الذي يطغى فيه البرود على العلاقات الاجتماعية المختلفة. ويلاحظ الناقد أن تلك القصص في مجملها كانت تميل إلى النظر إلى الغرب نظرة كلية تستخلص المحصلة الإجمالية التي غالباً ما تكون دينية خلقية، اجتماعية، وأحياناً سياسية، مع غياب واضح لإدراك الفوارق المميزة التي يتصف بها شعب دون غيره من الشعوب الغربية، بمعنى غياب المزايا والخصائص الاجتماعية والثقافية التي تسم مكاناً دون غيره من الأماكن الأوربية، والنظر إلى الغرب بوصفه كياناً واحداً يمثل (الآخر) في سؤال الهوية، وسؤال الأصالة والمعاصرة.

وفي الحقيقة، فإن كاتب هذه المقالة، استطاع فعلاً أن يضيء جوانب مهمة من هذا السؤال، كما تجلى في مجموعة من الأعمال القصصية العمانية المعاصرة.

وإذا انتقلنا إلى المقالة الموسومة بعنوان: (المقدس والعنف الصهيوني في رواية الصراع العربي ـ الاسرائيلي) للباحث عبد القادر شرشار،نجد أنفسنا أمام موضوع بالغ الأهمية، وقلما انتبه إليه النقاد ودارسو الأدب المعاصر، وهو رصد ثنائية المقدس والعنف في الأعمال الروائية، وتعالق النص الروائي بالمقدس. إلا أن اقتصار البحث على روايتين فقط هما: أسطورة ليلة الميلاد لتوفيق المبيض، وكنت جاسوساً في اسرائيل ـ رأفت الهجان لصالح مرسي، دون غيرهما من العدد الكبير من الروايات التي تناولت مسألة الصراع العربي الإسرائيلي، يحد من أهمية الدراسة، كما يحد منها أيضاً الاستنتاجات المتسرعة التي يطرحها الكاتب، والتعميمات الكثيرة، التي تحتاج إلى مراجعة وتدقيق. عدا عن زعمي بأن دراسة موضوع المقدس والعنف، ستكون أكثر غنى بكثير، لو تناولت الأعمال الروائية التي كتبها إسرائيليون، ووظفوا فيها معتقداتهم ومزاعمهم توظيفاً خطيراً.

أما مقالة (ملامح درامية في التراث العربي، دراسة في الظواهر والدلالات، للأستاذ هيثم يحيى الخواجة، فقد رأيتها مواصلة لجهود كثير من الباحثين العرب، الذين أجهدوا أنفسهم وقراءهم في التنقيب عن الظواهر المسرحية في التراث الأدبي أو الشعبي عند العرب. وربما كان ما يشفع للكاتب هو غرضه الذي أفصح عنه في مقدمة مقالته، والذي يحدده في أن كشفه عن الملامح الدرامية في عدد من الظواهر الشعبية، يهدف إلى وضعها في خدمة المسرحيين والمبدعين للإفادة منها وتوظيفها في أعمالهم الإبداعية الجديدة، ولا سيما المسرحية منها. فمادام التراث يعني الهوية والانتماء، فلا بد من تفاعله مع الثقافات الجديدة، ولابد من توظيفه لتتجلى صورة التاريخ الأدبي وتطور الإبداع فيه واضحة بينة، على حد تعبيره. وعلى كل حال، فإن ماقدمه الكاتب لنا من عرض واف لبعض الظواهر الشعبية مثل احتفالات خميس المشايخ، والعرس والختان والمولد والعراضة وغيرها، وتتبع الملامح الدرامية فيها، كل ذلك لا

يخلو من قدرة على امتاع القارئ، وإحياء هذه المظاهر في ذاكرته ووجدانه.

بقيت لدينا مقالة واحدة في هذا العدد الحافل من (الموقف الأدبي)، وهي الموسومة بعنوان (هجرة المفهوم واغتراب المصطلح، نظرية التلقي أنموذجاً) للباحث هواري بلقندوز. وهي تدور حول قضية من أهم قضايا النقد الأدبي العربي الراهن. وهي قضية المصطلح النقدي، والتحولات التي تطرأ عليه بفعل الترجمة، التي تنتزعه من سياقه الثقافي الأصلي، لتزرعه في ثقافة اخرى ولغة مختلفة، من دون الانتباه إلى مدى تمثيله للمفهوم الذي وضع له في الأصل. لذلك يبحث كاتب المقالة في مصطلح المفهوم ومفهوم المصطلح،وفي إجرائية المصطلح واستراتيجيات التوليد، وفي الأبعاد النظرية والمنهجية لإشكالية المصطلح النقدي. ولتبيين أهمية هذه المسائل جميعها يقدم الباحث عرضاً لواقع الاصطلاح العربي لنظرية التلقي، ليختتم بحثه بتقديم سبل منهجية لضبط المصطلح في نظرية التلقي. وربما جاز لي أن أعد هذه المقالة أهم ما حمله هذا العدد. فهي دراسة متكاملة مبنية بناء منهجياً دقيقاً، ولا يسعني حيالها إلا أن أدعو جميع المهتمين بالدراسات النقدية الحديثة، والمشتغلين بالترجمة، إلى قراءتها بكل ما تستحقه من اهتمام.

□□

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصائد

د. نذير العظمه *

مدخل

قرأت قصائد العدد الماضي من الموقف الأدبي عدد (٤٧٧) كانون الثاني (٢٠١١). واستوقفني منها هذا التنوع في أشكال القصيدة: الحرة والنثرية كما استلفتني أنها تتحرك كلها بين الذات والانتماء ولكنها جميعاً تغامر في رؤية العالم رؤية من خلال تجربة متميزة شعرية وجدانية.

فتحت "النافذة الموصدة" مع الشاعر راتب سكر. وشعرت بدفء الحبيبة الوفية مع ثائر زين الدين. وتسكعت حضارياً مع جودت حسن. ودخلت عالم الأرشيف الفكري في "القصيدة العصماء" مع عبد المطلب محمود: إلا أن شعراء الأرض المحتلة وضعوني مجدداً أمام المأساة. فتعالوا معي لنخلع أقنعة الأسطورة والغربة السريالية عن قصيدتي المتوكل طه وماجد أبي غوش لنرى العالم بعينيهما ونحسه كما أحسوه.

إن جوهر النضال في التجربة الفلسطينية يقوم على تمكين الذات من الصمود بوجه الاغتصاب وحفظ الهوية من الضياع. تحرير فلسطين من النهر إلى البحر ينام في لاوعينا وينهض في بطولات الشهادة.

فمنذ اتفاقية سايكس بيكو ووعد بلفور والصهيونية طامحة إلى الغاء الهوية القومية للقضية الفلسطينية وإقصائها عن محيطها الطبيعي وعالمها العربي والإسلامي.

قرار المصير وقرار الحياة والموت يصنعه شهداؤنا بدمهم وذواتنا المقاومة التي ترفض الانحناء للإرادات الغربية لن ننحني لهذه الإرادات لأن حياتنا وعزنا مرتبطان بما يجري في القدس اليوم:

إما التهويد وإما التحرير. وإقامة فلسطين التي استشهدت من أجلها الأجيال.

قصيدة مغناة الحاكم بأمره

"قصيدة مغناة الحاكم بأمره" العنوان يستدعي الحاكم بأمر الله باعتبار الحكم ولاية أو تفويض إلهي. كما تستدعي الحاكم بأمر الشعب الذي يوحي

* شاعر وناقد من سورية.

التفويض الشعبي. فالشاعر من خلال العنوان وزحزحة العبارة المأثورة يوحي بالسخرية من ولاية الاستبداد والظلم والحاكم بأمره. فالقصيدة تصور الطاغية من خلال "مونولوج" يرسم فيه الشاعر صورة الحاكم المستبد راوياً إياها بضمير المتكلم فالحاكم بأمره يملك البلاد والعباد والجنس والطبيعة والكون. ويسمو الشاعر بشخصية الطاغية من الواقعي والتاريخي إلى الاسطوري والخرافي بلغة شعرية حديثة مبتكرة، يمزج فيها المجاز بالصورة الحسية. وينقل الشعر من الشعر الذاتي الغنائي إلى التصوير الحسي لشخصية الطاغية موظفاً ضمير المتكلم توظيفاً دراميا موفقاً. فالطاغية كأنما يقف على خشبة مسرح متبجحا بقوته التي لا تحد، وجبروته الذي يطال الإنسان والكون والطبيعة والمرأة.

ربما تحدر الطاغية أصلاً من خراسان. لكن واقعاً يبزغ في كل مكان وزمان. فالطاغية في قصيدة الشاعر كوني عالمي. لكنه يشير إلى دلالات الطغيان الفردي الداخلي الذي ابتليت به السياسات العربية بما فيها فلسطين التي ينتمي إليها الشاعر.

لكنه في خاتمة القصيدة يربط الطاغية بروما مذكراً بنيرون وغيره كما في قصيدة مطران الملحمية المعروفة.

إلا أن التدفق الشعري في القصيدة المتشبث بضمير المتكلم ونبرة التبجح بذات طاغية مشؤومة متورمة يفاجئنا بموازية في السياق الشعري مضمونا وشكلاً. فيصرح الشاعر في ختام القصيدة بأن العبيد "قد حطموا كل شيء، وروما العبيد ستهدم ان غضبت ألف روما وتحرق قيصر، وتحرق قيصر"

المشكله هنا هي أن الشاعر أعطى مساحة القصيدة كلها لتبجحات الطاغية مصراً على سيطرته وطغيانه. لكن المؤلف في الخاتمة ازاح الطاغية وحل صوته محل صوته معترفا: "أعرف لكنه فات أمري. ولات حين مناص وطيري مضى حيث قبري، ويا ليتني قد سمعت النداء فيا ضيعة العمر"

لكن العبيد يحطمون ذلك الطغيان المتجبر. فينتصر الإنسان بانتصار العدالة، الضمير المتكلم الذي توسله الشاعر عبّر عن الطغيان ونقيضه بصوت واحد. وكان على فطرة الشاعر القوية المتدفقة أن تتجنب مثل هذا الوهن في الصناعة الشعرية دراميا إذ كيف يختتم الطاغية تبجحه بانكسار الذات والنطق بحقيقة التاريخ الذي لا يرحم الاستبداد ولا يكافئ الطغيان هذا الانقلاب الدرامي من صوت الجبروت إلى صوت الاعتراف بالوهن ونهايته المشؤومة يبدو متناقضا وغير معقول.

يعتمد الشاعر على التدوير في إيقاع القصيدة العروضي. ويركب القصيدة لا من وحدة البيت بل من مقاطع مدورة. تفتح الأبيات بعضها على بعض لحاجة المعنى الدرامي إلى الخروج من الإيقاع الغنائي إلى التصوير الموضوعي في شعر مسرحي.

كما أن الشاعر يستبقي القافية في نهايات المقاطع لا لوظيفة الغناء بل ربما لمساعدة الفطرة الشعرية على الانطلاق من معنى إلى معنى آخر من خلال الاسترسال المسرحي الذي يقتضي التحرر من القافية. فالمرسل خير من المقفى في الشعر الدرامي.

لكن الشاعر أحسن في استخدامه بحراً عروضياً قريباً من ايقاع الكلام اليومي. وهو البحر المحدث (أو المتدارك أو الخبب) ودمج فاعلن بـ فعلن وفعولن في تركيبه العروضي.

نجحت قصيدة المتوكل بالتصوير الدرامي. لكنها لم تخل من بعض هنات الصنعة. ربما يحتاج الانتقال من الشعر الغنائي إلى السرد الروائي في القصيدة صناعة أقوى وأكثر يقظة.

و لكن لا يمكن للمتلقي أن يقتنع بهذا الانقلاب الدرامي الذي يقفز عليه من الذاكرة فالشاعر يستنجد بالموروث من المثل مستعينا بـ "لات حين مناص" لينهي القصيدة بخاتمة ذهنية تعوق السياق الدرامي الذي بنيت عليه.

قدماي تمشيان من دوني

ماجد أبو غوش في قصائده النثرية الثلاث: "رمان" و"جنون" و"ليل" يعبر عن الشهوة والجنون وانفصام الجسد في زمن الاحتلال دلالة على عدم التوازن وأزمة الذات.

ينخطف الشاعر من واقع الاحتلال إلى ما وراء الواقع في صور سريالية ورسائل شعرية على انعدام العافية في الزمن الصهيوني في الأرض المحتلة.

السريالية أصلاً كانت انفجارا للذات ضد الأهوال الخارقة التي عانتها المجتمعات الأوربية في زمن الحرب الكونية الأولى التي كلفتها أكثر من عشرة ملايين جندي قتيل و(٢١) مليون جريح.

من أجل اطماع اقتصادية في الجوهر ونفوذ الرساميل الأوربية وتصارعها من أجل الهيمنة والإيمان بحقيقة أن المال والثروة أهم من الناس في أوربا الصناعية. كذلك في فلسطين المحتلة المال والعنصرية والخرافة الهرمة أهم من الإنسان الفلسطيني. الصهيونية جاهزة للتصفية العرقية من أجل هذه الخرافة.

في قصيدة "رمان" يعبر أبو غوش عن الشهوة التي تفترس الحب:

"أطبق عليها بشفتي
و بنهم شديد

أشرب ما يترقرق من عسل وماء...
..... تستطيعون الآن
سماع تأوهات
شجرة الرمان

فالحب عند شاعرنا هو الإطباق على الحبيبة بشفتيه بنهم شديد. وما الشهوة هنا إلا إثبات للذات المنفية المقهورة المهددة بالزوال في ظروف الاحتلال والواقع المصطنع الذي يهدد بالإبادة. ينفصم الجسد الذي يمشي صوب الماء كناية عن عدم الأمان. وتنهض قدما الشاعر وتمشيان دونه وما من حل لهذا الانفصام بين الجسد والذات والذات والجسد إلا الجنون، والخروج من الواقع إلى ماوراء الواقع ورفع راية القصيدة باتخطافاتها السريالية في وجه الخرافة والعنصرية.

و يستمر أبو غوش في قصيدة "ليل" في التعبير عن الانفصام وأزمة الذات والتحول من الواقع إلى ماوراء الواقع. بينما يتوجه إلى الكرم يسبقه قلبه وفمه. كما يسبقه حصانه إلى النشوة وقرص العسل وحقل النرجس. لكن الباب مغلق والحراس على الأسوار وسيدة الكرم لا تنقذ الشاعر من تحولاته السريالية في الشهوة والهيمنة والخروج إلى الجنون. ينطفئ القمر والمصباح وتتحول صورة الإنسان الكريمة إلى ذئب الشهوة:

كان الذئب في دمي يعوي
و كان الندى يبلل وجهي
و كنت أعوي

فالعواء بوجه الظلام الكالح كل ما تبقى للشاعر.

و هكذا نرى أن القصيدة في الأرض المحتلة لا تعبر عن أزمة الذات في المجرد أو المطلق. إنها تنطلق من ظروف تاريخية يفرضها الاحتلال. يدمر الإنسان والهوية ويستأصل الحياة ليقيم البؤس. ويسلط إرهاب الدولة على الحرية والطفولة ويرفع جدار الخرافة والقتل ضد الإنسان والحياة، ولم يبق للشاعر غير الجنون والاستذآب وانفصام الجسد والصراع مع الطاغية في الداخل والخارج.

خاتمة

لم تتوقف المقاومة عند شاعرينا المتوكل وأبي غوش. ولكنها تتوسل المعاناة الانسانية وترتدي كسوة فنية حضارية في ظروف متوحشة بربرية تحلم بالإبادة والمحو للهوية الفلسطينية لتحل محلها هوية استيطانية تمارس محواً منهجياً للآخر الفلسطيني الذي ينهض شاهداً على زيف الصهيوني وزيف حلمه العنصري بالإبادة والزوال.

فالمتوكل طه لا يتكلم في قصيدته عن الطاغية في المطلق. إنه قيصر روما الذي لا مفر له من ثورة العبيد الغاضبة. والشاعر في تصويره للظلم والطغيان يعبر عن أزمة الإنسان والمجتمع مما يكابده من الطغاة الصهاينة وأجرائهم من الداخل.

المتوكل طه يرتقي من العابر والتاريخي إلى الأسطوري والدائم ويتوسل الدرامي والجمالي ليعبر عن المعاناة التاريخية للذات الفلسطينية. انه لا يحارب الطغيان من أجل الحرب بل من أجل بقاء الحياة والإنسان. وتتخذ مقاومته من الفن الشعري راية لها وحضارة ضد التوحش والبربرية.

و ينخطف أبو غوش من الواقع إلى ما وراء الواقع إلى الشهوة والجنون وانفصام الجسد ليعبر عن المعاناة نفسها في إطار سريالي. وتعبر القصيدة بشكليها المدور والمنثور عن أزمة واحدة.

و الارتقاء من التاريخي إلى الأسطوري في قصيدة المتوكل، أو التحول من الواقعي إلى السريالي في قصائد ماجد كلاهما يتوسل تقنية شعرية مختلفة ليثبت هوية الإنسان والحضارة في الوطن الضائع.

□□

رسالة بغداد:
استشراف عام جديد لا يعد بالتغيير!

ماجد السامرائي *

إذا كانت السنين عادة ما تنتهي بالمراجعة والتقويم لما تحقق فيها، بعد أن كانت قد بدأت بالأماني والأحلام والتوقعات، فإن سنة ٢٠١٠ (أو السنة السابعة للاحتلال الأميركي للعراق) لم تكن ثقافياً إلا من السنوات العجاف، شأنها شأن سابقاتها.. فكل شيء حصل فيها كان يمثّل حالة تراجع: سواء منها أمنيات من عوّلوا على المحتل عند بداية احتلاله بلدهم فأبقاهم ينتظرون ما لايأتي، أو من شمروا عن الأمل والرجاء بحكومة كان لها أن جعلت الثقافة، آداباً وفنوناً، في آخر اهتماماتها، هذا إن قلنا بوجود "اهتمامات عامة" لها، أو فعاليات ثقافية كانت المهرجانات، من المربد الشعري الى الواسطي التشكيلي الى بابل الفني، وقد قدمت نفسها في أسوأ حالاتها وأكثرها تردياً.. وظل اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين هامشي النشاط ، لاينشغل إلا بالعرضي والعابر من شؤون الأدب والكتابة، ولم يمتلك حضوراً إلا في تلك "الوقفات الاخبارية" التي تبثها له بعض القنوات التلفزيونية المتعاطفة مع الوضع القائم، أو تلك التي تشكل جزءاً منه.. ولعل ما "يُسجّل" لهذا الاتحاد، في عامه هذا، هو التظاهر احتجاجاً، لاعلى قمع الفنون وتعطيل دور المثقف،

وإنما على قرار الحكومة بإغلاق النوادي الليلية والمشارب، ومنها "نادي الاتحاد"، ما جرّ عليه غضب إحدى الجهات الدينية أن تعلّق لافتة في عرض أكبر شوارع العاصمة تصفه فيها بالسفاهة والمروق، كما وصفت أعضاءه ومعاضديه بأبشع الصفات... الأمر الذي لايدفع بكبير الأمل الى نفوس الآملين بأن الوضع الثقافي للعام الجديد سيكون أفضل من العام الفائت.

والثقافة ذاتها في عراق اليوم لاتجتمع على شيء، وليس للمثقفين أماكن محددة يلتقون فيها، باستثناء "شارع المتنبي" الذي يشكل في يوم الجمعة من كل أسبوع أوسع فسحة لهذا اللقاء، وإن كان

* إعلامي وباحث من العراق. مراسل المجلة في بغداد.

البحث فيه عن الكتب، وليس في قضايا الثقافة وشجونها. أما المثقفون فهم بين واحدة من حالات ثلاث: فإما نازح يعيش خارج البلد، مستحقاً من البلد المضيف "حق الاقامة" و"حق القراءة"، فضلاً عن "حق الغربة والتشرد".. أو منقطع الى نفسه: يقرأ في وحدته، ويكتب لهذه الوحدة، ولم تعد له تلك الصلات لابالحياة العامة ولا بالحياة الثقافية العربية إلا من خلال القراءة، والقراءة وحدها.. والحالة الثالثة هي حالة "المثقف المغامر" الذي يحاول أن يخرج الى الحياة العامة ، وإن في أيام من الأسبوع بقصد التواصل مع الآخرين، وغالباً ما يجد "الرحلة" شاقة، سواء في الذهاب أو العودة، لزحمة شوارع المدينة التي أغلق أغلبها لأسباب أمنية!

فإذا ما أردت أن تكوّن فكرة أوضح عن المشهد الثقافي في بغداد تحديداً، فما عليك إلا أن تقصد "شارع المتنبي" في يوم جمعة من أيام الأسبوع. فهذا الشارع العريق تاريخاً، ومكتبات، ورواداً، تحوّل مع تسعينات القرن الماضي، يوم طاول الحصار كل شيء في حياة الأفراد كما في الحياة بعامة، الى شارع ثقافي بامتياز، ليمر المثقف، كما مرّ المجتمع العراقي، بأسوأ حقبة من تاريخه الحديث، كانت بيوت الناس فيها تفرغ من محتوياتها حتى وصلت الى قلع الأبواب الداخلية للبيت وبيعها من اجل تأمين الخبز. أما المثقفون في هذا "المجتمع المقهور" فقد دبّت أيديهم إلى رفوف الكتب في مكتباتهم الشخصية منتزعة مجموعة من هنا، وأخرى من هناك، لا لتقرأ.. وإنما لتمضي بها الى "شارع المتنبي" الذي أصبح بين ليل الحصار ونهاره أوسع سوق للكتاب، بيعاً وشراءً.. فالكل يبيع كتبه ليغطي بعض مستلزمات حاجاته الحياتية الملحة. أقدم على ذلك الشاعر، والقاص والروائي، فالكاتب وأستاذ الجامعة. أما المشتري فكانوا قلة من العراقيين لم تكن بهم خصاصة، وأفواج من العرب الذين اقتحموا ذلك "الشارع ـ السوق" بأموالهم، مستفيدين من شيئين: ندرة المعروض من الكتب، والفروق العالية في سعر صرف العملات غير العراقية.. فحملوا ما وجدوا فيه تجارة رابحة في بلدانهم.. وبين ما كانوا يقتنون ما يندرج في عداد النادر من الكتب.. الذي يكون له سعره هناك، في بلدانهم!

واستمرت هذه "التراجيديا الثقافية" وتواصلت عروضاً ومشاهد: فما دامت هناك حاجة الى المال فهناك كتب تعرض كل أسبوع... للبيع. وهنا، في هذا الشارع، كنت تلتقي من يمشي فرحاً مختالاً بما حصل عليه، ومن انتابته حالة بكاء مؤجل لفرط ما أضاع و"بدد مضطراً" ما كان في يده وأيدي الآخرين من أصحابه. ووجدت الفضائيات العربية، وغير العربية، في الشارع، في يومه هذا، من الموضوعات ما أعدّت منه برامج.. كان بعضها مثيراً للعطف، وللتعاطف مع الحالة، وبعضها يستدرّ الدموع حتى من المحاجر الحجرية!

ثم كان الغزو الأميركي للعراق، واحتلاله.. ليضطرب هذا الشارع مع دخول "قوى جديدة" إليه: بعضها بالكتب التي لم يكن هذا الشارع على ألفة معها موضوعات، وبعضها الآخر بالسلاح الذي يحميه، سواء منهم "جنود الاحتلال" أو من جاؤوا معهم على ظهور الدبابات الغازية، أدلاء، يحملون جنسيات جديدة، وجوازات سفر خاصة بمهماتهم التي تعاونوا مع المحتل على أدائها "وطنياً"!... فاضطرب الشارع، كما اضطرب الواقع والحياة.. وخفت صوت "نعيم الشطري"، أقدم الكتبية الباقين في شارع المتنبي، وهو يعلن عن كتبه، ممهداً لإعلاناته بأبيات من قصيدة للجواهري، أو بعبارات ذات دلالة، وأبيات من الشعر مما يحفظ!.. بعد أن وجد "الوجوه الغريبة" تعلو بأصواتها على صوته وصوت هذا الشارع. وكانت الطامة الكبرى التي وقعت لهذا الشارع يوم تفجيره العام ٢٠٠٧، لتذهب، مع ضحاياه من البشر، ملايين الكتب، عدداً وعناوين. بعدها صمت "نعيم الشطري" الذي ظل الدمع والحشرجة يغالبان كلماته وصوته إذا ما تحدث، لهول ما رأى.. وربما لأن قوة الحياة في داخله أبت أن تستسلم لكلمات الرثاء التي يمكن أن تقال أمام ماحصل!

واليوم، عاد هذا الشارع، وبقوة أكبر.. ولم تعد ترى بين رواده جندي احتلال، فالكتبية الذين وجدوا في تفجير الشارع تحدياً لهم صمموا على إعادة الحياة إليه، تخليداً لذكرى من فقدوا من الاخوة والأحياء وزملاء المهنة.. فإذا هو يعود: مكتبة متواصلة الامتداد بامتداده وقد جاؤوه بالكتب كلها، ليجد كل قارئ ما يريد وعنه يبحث، فإذا ما وجدت أسعار الكتب الجديدة تثقلك فهناك "مكتبة حنش" التي توفر لك الكتاب نفسه بنصف سعره.. ولكن بنسخة مصورة عن الأصل!

ويستمر يوم الجمعة من كل أسبوع على عهده: ملتقى للمثقفين العراقيين من مختلف الموارد والمشارب، يلتقون ماشين، أو في "مقهى الشابندر" التي أضحت أحد العناوين البارزة في هذا الشارع.. الكل يتحدث، ولكن في شؤون عابرة، من دون أن تكون هناك "قضية ثقافية" محل نقاش بينهم.. فاليوم عابر، كما بقية أيام المثقفين في العراق اليوم، واللقاء عابر، والثقافة، في جانب كبير منها، أضحت كذلك!

هذه "الأبعاد" في حياة الثقافة في بغداد، كما في العراق كله، وإن بدرجات أدنى، لم تعد "تصنع" شيئاً، ولا يمكن أن يظهر من خلالها مثقف كذلك الذي صنعته ستينات القرن الماضي وسبعيناته. لم تعد هنا مقاه ثقافية كما كانت، يجتمع فيها المثقفون ويتحاورون في شؤون وقضايا قادت، يومها، الى التأسيس فالتكوين، وخرجت بتيارات جديدة، وبوجوه

وأعمال ابداعية مطبوعة بسمات ذلك الجديد الذي له أسست، ومنه تكونت وكوّنت، ومن بين الذي أسست له "حركة جيل الستينات" بكل ما أعطت في مستوى ابداعي جديد. وحتى "اتحاد الأدباء" لم يعد له شيء من الثقل الذي كان له، فقد انحدر مع الموجة، وطغت الخفة على ما يقال في جلساته الأسبوعية، حتى بدا "الجواهري" غريباً، أو كالغريب في هذا المبنى الذي يتصدّر مدخله بجدارية تم وضع رسمه عليها.

وإذا كان الجواهري الشاعر من أكثر دعاة حرية الفكر والتعبير، ودفاعاً عن "حرية المثقف"، و"حرية التعبير"، فإن المثقف العراقي الذي يمر اليوم من أمام جداريته، يجد نفسه على شك بما توهم من "حرية التعبير" التي قالوا له إن "جنود الاحتلال" و"مجنديه" قد حملوها إليه... وإن على ظهور دباباتهم. فما يتحرك اليوم، في غير مستوى من مستويات السلطة (الدينية والحكومية الحاكمة) يحمل النذر بحجب الكثير، منعاً أو تحريماً: فمن بعد تحريم الموسيقى وغلق أقسامها في معاهد الفنون من قبل وزارة التربية (وأعيدت بقرار من وزير التربية الجديد)، هناك توعّد بإعادة الرقابة على الكتب وسائر المطبوعات، ما يصدر منها داخل البلد وما يأتي من الخارج، إلى جانب ما توعد به وزير الثقافة الجديد، لحظة تسلمه مهام الوزارة من الوزير السابق، من أنه سينزع ما أسماه "العقول المفخخة" من بعض الرؤوس، في وقت كان المثقفون قد أعربوا فيه عن أملهم (في أثناء أشهر "الحمل الوزاري" الذي دام تسعة أشهر بالتمام والكمال!) في أن تكون "ولادة وزارتهم" بوزير يعدهم، لا يتوعدهم!.. خصوصاً وأنهم وجدوا الثقافة وقد غرقت بما غرقت فيه وزارتها: سيادة الجهل بالثقافة على كل ما هو ثقافي في الأصل!...

هذا الواقع يدفع ببعض المثقفين اليوم الى البحث عن سبل لايجاد منافذ خاصة بالثقافة، إذا أرادوا "صنعها" على نحو حقيقي. وكما وجدوا في "قاعات الفنون التشكيلية" الخاصة تجربة ناجحة في تقديم الفن التشكيلي العراقي، فإنهم يفكرون في ايجاد دور نشر، ومجلات ثقافية، وتجمعات أيضاً، من شأنها إذا ما قامت واستوت وجوداً وفعالية ثقافية أن تعيد لثقافة البلد حيويتها.. وقبل ذلك اعتبارها.

إلا أن هذا يحتاج شيئاً من المغامرة.. ويبدو أن المغامرين (على مستوى الثقافة، لا في السياسة) قلة قليلة بين مثقفي هذا البلد!

□□

رسالة صنعاء:

مؤتمر للسياسات الثقافية والتنمية الثقافية

مجيب السوسي *

أعد المركز الثقافي العربي السوري بصنعاء برنامجاً عن الربع الأول من العام ٢٠١١م تضمن في أولياته أهمية المسرح في معالجة القضايا العامة في المجتمع، وكذلك الحركة الشعرية المعاصرة في سورية ـ نزار قباني ـ نموذجاً تحدث في هذه المحاضرة السيد مجيب السوسي عن مقدرة الشاعر القباني وبراعة لوحاته النفسية التي تتماهى مع المشاعر الجمعية، إضافة إلى استخدامه الأسلوب الأرفع "السهل الممتنع" ومصالحته بين الفصحى والعامية لتكون لغة ثالثة مدهشة وبارعة، تمنح دلالات جديدة في الشعر العربي، وتصب في مكونات البلاغة في بساطة محيرة، كما بين في محاضرته موقف نزار قباني من قضايا المرأة، والوطن والإنسان بأسلوب فني يعتمد على تشكيل صوره الباذخة ولوحاته الأخاذة وموسيقاه الراقصة في مشغل شعري مدهش.

هذا وقد قدم المركز الثقافي العربي السوري في صنعاء بالتعاون مع جامعة صنعاء والمركز اليمني للدراسات /منارات/ وكلية الآداب والعلوم الإنسانية ومؤسسة بيتنا للتراث والتنمية ـ أسبوعاً ثقافياً استمرّ خمسة أيام بدءاً من تاريخ ٢٠١١/١/١٥م تضمن عرضاً لبعض اللوحات التاريخية السورية ـ وكذلك اليمنية إضافة إلى العديد من المحاضرات الهامة لمجموعة من أساتذة الجامعة والأكاديميين المهتمين بهذا التخصص، وكذلك قام السيد **مجيب السوسي** بزيارة إلى مركز البحوث العلمية وقدم مجموعة من عناوين الكتب والمجلات التي تصدرها وزارة الثقافة السورية ـ اتحاد الكتاب العرب في سورية إلى مدير المركز الدكتور **عبد العزيز المقالح** الذي يعد رمزاً ثقافياً وأدبياً في اليمن، وجرى الحديث عن عمق العلاقات بين القطرين الشقيقين خصوصاً فيما يتعلق بالمشهد الأدبي والتبادل الثقافي والاستفادة من التجارب الإبداعية فيما بينهما (شعراً ورواية وقصة وتراثاً ونقداً) إلخ.

وفي المشهد الثقافي اليمني فيرى الأديب اليمني **عبد الناصر مجلي** أن المشهد الثقافي اليمني يمر بموات ـ ويدعو إلى الغضب ـ على حد تعبيره، ويرى أن المؤسسات الثقافية اليمنية منطوية أو انتقائية وإقصائية يغلب عليها الأيديولوجي الوجاهي.

أما فيما يتعلق باتحاد أدباء صنعاء، فقد أعد برنامجاً ثقافياً جديداً يحتوي ـ إلى جانب ندواته وفعالياته المتعلقة بالشعر والنقد والكتابة السردية ـ

* شاعر سوري، رئيس المركز الثقافي بصنعاء، مراسل المجلة في الجمهورية اليمنية.

على عدد من ورش العمل من بينها ورشة عمل حول القصة القصيرة جداً وأخرى عن أدب الطفل وثالثة حول تقنيات الكتابة الشعرية والسردية والاحتفاء بمجموعة من الإصدارات الجديدة وتكريم عدد من المعارض الفنية والفوتوغرافية ويجري العمل على إصدار العدد الأول من مجلة ثقافية وأدبية كما صرح بذلك رئيس فرع الاتحاد في صنعاء.

كذلك يجري الإعداد إلى عقد مؤتمر للسياسات الثقافية والتنمية الثقافية من قبل وزارة الثقافة اليمنية وسيطرح المؤتمر علاقة الثقافة بالتنمية الراهنة حيث تشغل الثقافة حيّزاً قليلاً في العملية التنموية. وأشار الدكتور **محمد أبو بكر المفلحي** وزير الثقافة في اليمن (إلى أن المؤتمر يهدف إلى الاتفاق على ضرورة وضع الثقافة في رأس أولويات التنمية وتحويلها من حالة الهامشية إلى قوة ناهضة وإلى رافعة أساسية من روافع التقدم والتنمية).

أما محاور هذا المؤتمر فهي كما يلي:

*المحور الأول ـ دور الثقافة في التنمية.

*المحور الثاني ــ المرأة والثقافة وتنمية المجتمع.

*المحور الثالث ــ المؤسسات الاقتصادية ودورها في التنمية الثقافية.

*المحور الرابع ــ جلسة نقاش حول تقرير التنمية الثقافية.

كذلك يعقد المجلس التنفيذي لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين دورته الثالثة تدشيناً لمخرجات المؤتمر العام العاشر الذي عقد في عدن من العام الماضي ٢٠١٠م وسيتم خلال دورة المجلس هذه مناقشة التقرير العام والتقرير المالي. كما صرحت بذلك السيدة **هدى أبلان** أمين عام الاتحاد.

□□